

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE Hª DEL ARTE - BELLAS ARTES



**ICONOGRAFÍA ANGÉLICA EN EL ARTE OCCIDENTAL.
SAN MIGUEL ARCÁNGEL: PIEDRA FUNDACIONAL Y
SÍMBOLO DE IDENTIDAD DE LA PUEBLA DE LOS
ÁNGELES (MÉXICO). IMAGEN, CULTO Y ADORACIÓN**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

José Antonio Pérez Diestre

DIRECTOR:

Prof. Dr. Antonio Casaseca Casaseca

Salamanca, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. JERARQUÍAS CELESTIALES	11
1.1. Ángeles y sus grupos	11
1.2. Triada Superior	25
1.2.1. Serafines	26
1.2.2. Querubines.....	32
1.2.3. Tronos.....	38
1.3. Triada Intermedia	44
1.3.1. Dominaciones o Dominios	46
1.3.2. Virtudes	50
1.3.3. Potestades	54
1.4. Triada Inferior	57
1.4.1. Principados	59
1.4.2. Arcángeles	63
1.4.3. Ángeles	69
CAPÍTULO II. LOS SIETE ARCÁNGELES	77
2.1. Los siete arcángeles	77
2.1.1. Arcángel Miguel	80
2.1.2. Arcángel Gabriel.....	85
2.1.3. Arcángel Rafael	89
2.1.4. Arcángel Uriel	95
2.1.5. Arcángel Baraquiél	98
2.1.6. Arcángel Jehudiel	100
2.1.7. Arcángel Sealtiel.....	101
2.2. Representación de los arcángeles en Europa: breve panorama de la imagen de los siete arcángeles en obras artísticas Occidentales	103

2.3. Representación de los arcángeles en la Nueva España: breve panorama de la imagen de los siete arcángeles en obras artísticas producidas en la Nueva España	128
CAPÍTULO III. Los Ángeles Arcabuceros en Hispanoamérica	143
3.1. Antecedentes historiográficos del sincretismo iconográfico de los ángeles en la región andina	143
3.2. Ángeles Arcabuceros en el Altiplano	151
3.2.1. Integración de los ángeles militares en la cosmogonía de los indígenas.....	158
3.2.2. Los Ángeles de Calamarca.....	161
3.2.3. Otras series de Ángeles Arcabuceros y su relación con los de Calamarca	172
3.3. Ángeles Arcabuceros en España	175
3.3.1. Serie de Ángeles Arcabuceros en la Ermita de Nuestra Señora de Allende en Ezcaray	175
3.3.2. Ángeles Arcabuceros en el Museo de Salamanca.....	181
CAPÍTULO IV. San Miguel Arcángel.....	197
4.1. Capitán de las milicias celestes y conductor de almas	197
4.2. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante la Edad Media	202
4.3. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante el Renacimiento.....	212
4.4. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante el Barroco	221
4.5. Representaciones de San Miguel Arcángel en la Nueva España	226
CAPÍTULO V. IMAGEN DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN PUEBLA. INTIMA RELACIÓN DE LA PUEBLA COLONIAL CON EL ARCÁNGEL	261
5.1. Contexto histórico-social de la Puebla colonial	266

5.1.1. Los indígenas de Puebla antes de la llegada de los europeos.....	266
5.1.2. Puebla en el siglo XVI: Conquista militar y espiritual.....	272
5.1.3. Puebla: Siglos XVII y XVIII. Aspectos Relevantes.....	298
5.1.4. Las imágenes recíprocas.....	309
5.2. Templos donde se venera la imagen de San Miguel Arcángel en el Estado de Puebla	322
5.2.1. Representación artística de San Miguel Arcángel en el municipio de Puebla de Zaragoza.....	327
5.2.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tepeaca.....	382
5.2.3. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tecali de Herrera	388
5.2.4. Representación de San Miguel Arcángel en San Andrés Cholula.....	396
5.2.5. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de San Pedro Cholula	412
5.2.6. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de Atlixco	427
5.2.7. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de Huejotzingo.....	431
5.2.8. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de Ocoyucan	438
5.2.9. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de San Salvador el Verde	448
5.2.10. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Ahuatempan.....	451
5.2.11. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Acatzingo Puebla.....	455
5.2.12. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Izúcar de Matamoros, Puebla	460
5.2.13. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tepatlaxco de Hidalgo en Puebla	465

5.2.14. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de San Francisco Totimehuacán en Puebla.....	468
5.2.15. Imagen de San Miguel Arcángel en el Municipio de Quecholac en Puebla.....	478
5.2.16. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Nopalucan, Puebla	481
5.2.17. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Ixtacamaxtitlan, Puebla.....	485
5.2.18. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Tochtepec, Puebla	488
5.2.19. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de San Felipe Tepatlán, Puebla.....	495
 CONCLUSIÓN	 501
 APÉNDICE	 515
 BIBLIOGRAFÍA	 609

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación ofrece una visión específica sobre el culto que se rinde a la figura de San Miguel Arcángel en un área significativa del estado de Puebla. Este culto se ha convertido en un ícono de la fe católica poblana, a tal grado que existe en el estado numerosos municipios homónimos. El culto a esta figura alcanza a la ciudad de Puebla, en cuya segunda y definitiva fundación (Septiembre de 1531) se tomó al Arcángel Miguel como santo patrono y protector de la capital del Estado, y se le puso en lo alto de la fuente situada en el centro del zócalo capitalino, hecho que le hace distinguir como una piedra fundacional de la Ciudad. Dada la importancia de la figura de San Miguel en la fundación de Puebla, decidí realizar una investigación que reuniera, en la medida de lo posible, los datos sobre municipios dentro del estado en donde se venera la figura de este arcángel, con la intención de que el lector de esta tesis pueda tener una idea más o menos amplia de la magnitud de la su ya mencionada importancia y adoración.

La investigación se ha realizado mediante una exhaustiva búsqueda que ha evidenciado la dificultad para reunir la información necesaria, dificultad originada en la carencia de un registro de los santuarios a donde se encuentran imágenes de San Miguel Arcángel. Además de que mediante la realización de la investigación poco a poco se ha observado que la diversidad de lugares en los que encontramos santuarios de este tipo alrededor del estado (sitios en los que se tienen disímiles costumbres y formas de vivir en las que el clima, la altura y el terreno son también diferentes entre sí) hace resaltar la importancia de la imagen de San Miguel en el Estado de Puebla.

Actualmente no existe un estudio dedicado al análisis de la imagen de San Miguel Arcángel como figura importante de identidad cultural y fundacional de la Puebla de los Ángeles, que consiga destacar el papel que el arcángel tiene en la expresión artística local, de la forma en que se le ha plasmado en cada uno de los

municipios poblanos en los que encontramos obras pictóricas y escultóricas con su imagen.

Como ya se ha dicho con anterioridad, una de las dificultades con las que se ha topado el presente proyecto de investigación es la falta de información y de interés por una de las representaciones más importantes de la identidad cultural poblana, la figura de San Miguel Arcángel como piedra fundacional que se encuentra incorporada en un número significativo de municipios del Estado de Puebla, lo cual facilitaría el conocimiento sobre la ubicación de cada una de las figuras de San Miguel formadas y distribuidas durante la época Colonial. Lo anterior es una muestra de desinterés sobre los orígenes y desarrollo del estado de Puebla que no puede pasarse por alto.

El propósito que persigue este trabajo de investigación es el de indagar en la figura de San Miguel Arcángel, conocer, mediante el estudio de su imagen, la adopción, culto y adoración dado en los distintos templos dentro del Estado de Puebla. Desde el siglo XVI cuando se impone en México la fe católica a los naturales, y durante los siglos XVII y XVIII en los que la iglesia creció en territorios novohispanos, se ha venido dando la producción artística que plasma la imagen del Arcángel General de los Ejércitos Celestiales, los pobladores de diversas comunidades, que desde aquella remota época han adoptado de forma voluntaria la adoración de esta figura angelical, han atribuido poderes “mágicos” a tales obras artísticas, situación que pone de manifiesto su importancia y contribución a la conquista espiritual emprendida por la iglesia católica durante la Colonia.

Como bien señala la historiadora Alejandra Moreno Toscano (2003), es en el siglo XVI, el siglo de la conquista, el momento en que se rediseñan las relaciones sociales de estos pueblos, relaciones que se vieron cimentadas durante los dos siglos posteriores. La conquista militar y la conquista espiritual, partes integrantes de un mismo proceso, dejan dibujadas las líneas generales de acción que seguirá la Nueva España¹.

¹ Moreno Toscano, A. (2003). *La era virreinal. En.: Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, p. 60.

Al realizar este trabajo se ha tenido la intención de contribuir a un mayor conocimiento sobre determinadas áreas de Puebla, esto en cuanto al campo artístico religioso (como ya hemos tratado) mediante la figura de San Miguel Arcángel y su adoración en el territorio poblano, que es uno de los más ricos en cuanto a producción artística, particularmente, en su herencia virreinal.

La producción artística religiosa poblana, principalmente la de tipo rural, se caracteriza por poseer un vivo y alegre colorido, elemento en el que se ha puesto especial atención al analizar la imagen de San Miguel, ameritando que es precisamente en este aspecto en el que se ha plasmado la creatividad de los pobladores de cada región, proporcionándole un toque de autenticidad a cada figura del arcángel que tiende a la riqueza decorativa con el afán de demostrar su devoción. Se analizan, en la presente tesis, diversas figuras que representan a San Miguel Arcángel, obras pictóricas y escultóricas que nos proporcionan información importante sobre la época en que fueron formadas y el estilo con el que fueron trabajadas, para ello se realizó una selección de obras de San Miguel registradas por el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) en el Estado de Puebla, obras expuestas en estas iglesias que resultan ser pequeños museos llenos de arte religioso.

Podría entonces decirse que no existe mejor museo o galería de arte virreinal en Puebla, o en todo el país, que los propios conventos e iglesias que conservan gran cantidad de artículos de corte artístico, importantes para el enriquecimiento cultural de la zona en la que se encuentran ubicados. En lo correspondiente a este proyecto, que se ha centrado en el análisis de la figura de San Miguel ha resultado ser importante, pues en él se agrupan imágenes diversas sobre la misma figura, imágenes diferentes entre sí, puesto que cada una lleva el sello de autenticidad artístico que se le ha dado en cada comunidad en la que se ubica, con lo cual se puede conocer la diversidad del arte sacro poblano a través de una figura ícono en esta región: San Miguel Arcángel.

El trabajo de investigación que se ha realizado ofrece un panorama general sobre la naturaleza de los ángeles, para dar paso a lo referente a los arcángeles, de esta manera nos centramos en la figura del arcángel Miguel, dado que los seres

angélicos no son todos iguales, siguiendo al teórico Louis Réau en su obra *Iconografía del arte Cristiano* (1999):

Los ángeles no son todos iguales. Además de estar especializados también están jerarquizados, como los servidores de los monarcas orientales. Existe, para emplear una expresión rusa derivada del ceremonial bizantino, una *Tchin* celeste que comporta numerosos órdenes, dispuestos de acuerdo con un inmutable protocolo.²

Siguiendo a Réau, los ángeles poseen características propias que los diferencian de otros, y que para conseguir establecer una diferencia entre los seres angelicales se recurrió a diversos teóricos y teólogos tales como Pseudo Dionisio Areopagita y Tomás de Aquino, también se utilizaron elementos de Allend Duston, O.P., Arnold Nesselrath, Marisa Belmonte, Fernando Roig, Louis Réau, José Luis Morales y Marín, María Consuelo Maquívar, Alfonso Serrano, Monseñor Alfonso Uribe y el INAH, sólo por mencionar a algunos teóricos que han estudiado a la iconografía angélica desde diversos puntos de vista; de tal manera de que el capítulo primero, que precisamente trata de la jerarquización angelical, contiene diversas perspectivas con el fin de lograr una correcta interpretación que otorgue al lector una apropiada visión sobre el tema. Esto se obtiene del estudio analítico que recopila fuentes de investigación bibliográfica que abarca, desde la antigüedad y la concepción del origen de los seres angélicos hasta la importancia que se le da a lo largo de los siglos en las representaciones iconográficas del cristianismo, a través de las fuentes bíblicas que desde entonces teólogos, teóricos y artistas han aceptado; de tal manera sugieren que los ángeles están divididos en nueve jerarquías agrupadas en tres órdenes principales, la jerarquización celeste es propuesta por el teólogo Pseudo Dionisio Areopagita y retomada por Tomás de Aquino entre otros; al abarcar la conceptualización de estos grupos angelicales y detallar cada una de sus cualidades y facultades nos podemos acercar a la temática central de la presente investigación.

En lo correspondiente a la temática de los arcángeles, expuesta en el segundo capítulo, he seguido a los teóricos mencionados y algunos otros, tratando de esclarecer las características que los hacen diferentes a todos los demás

² Réau, L. (1999). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. España: Ediciones del Serbal, p.62.

personajes angélicos, para lo cual se ha recurrido de manera frecuente al estudio del pentateuco en las Sagradas Escrituras, en el que se rescata del anonimato a esta orden de ángeles tan especiales como sugiere Maquívar (1993):

Como ya se dijo, los arcángeles son los únicos que, desde el Antiguo Testamento, han sido individualizados con nombres propios. Posteriormente se les dieron atributos y, de alguna manera, casi todos ellos pueden ser reconocidos en las pinturas y esculturas, especialmente a partir de la Edad Media.³

Es por esto que Réau (1999) explica que los arcángeles constituyen una clase aparte en la jerarquía celeste, porque son los únicos no anónimos y por esta razón son los más importantes desde el punto de vista iconográfico, siendo así fácilmente reconocibles por los atributos simbólicos que los caracterizan. La indagación histórica del tema que aquí se trata, desde las representaciones artísticas de los arcángeles en Europa hasta las obras producidas durante el periodo virreinal en la Nueva España, permite tener una perspectiva más centrada sobre el tema a tratar en el presente proyecto.

Debido a la importancia que tuvieron los ángeles durante el periodo virreinal en la iconografía religiosa, en el tercer capítulo se detalla otro tipo de representación pictórica, de la cual florece una nueva manifestación artística sobre la parte occidental de América del Sur con mayor precisión en la región andina, en donde el sincretismo icónico-cultural adquirió un carácter de autonomía estilística diferencial al europeo –español, italiano y flamenco- en el sentido de ser adaptado al gusto local de los naturales en cuanto al arte cuzqueño y su adaptación intercultural rica en simbolismo. Es en este capítulo que se detalla sobre composiciones de ángeles llevando un arcabuz u otras armas de fuego, denominados “ángeles arcabuceros”. Se exponen, también, los antecedentes historiográficos del sincretismo iconográfico en la región andina y la integración de los ángeles militares en la cosmogonía indígena para después expandir su dominio hasta España, encontrándose así en la Ermita de Nuestra Señora de Ezcaray y en el Museo de Salamanca; el capítulo tiene la finalidad de conocer las diferentes manifestaciones artísticas que se crean a partir de la interculturalidad entre diferentes culturas para la creación de una propia.

³ Maquívar, M. C. (1993) *Ángeles y arcángeles*. México: Jilguero SA de CV.

Para la conformación del cuarto capítulo, encargado de estudiar a la figura del arcángel San Miguel, retomamos a teóricos como Louis Réau, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces; los últimos tres se han dedicado a describir el arte, historia e identidad en América, principalmente en la época correspondiente a la Colonia. La importancia del arcángel Miguel lo hace destacar entre los demás, dado que posee una imagen más definida, goza además de múltiples títulos y desempeña diversas funciones, papeles a los que debe su culto a nivel mundial y sobre todo en la Nueva España, Louis Réau (1999) se refiere al Arcángel Guerrero:

San Miguel, el más popular de todos los arcángeles, es también el que tiene una personalidad más definida. Es un guerrero, un caballero, el archiestratega o el condestable de las milicias celestiales (*princeps militae, pince of the haevenly host*). A este título, es él quien dirige el combate contra los ángeles rebeldes que precipita en el abismo, y quien, en el Apocalipsis, salva a la mujer que acaba de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el dragón de siete cabezas. La iglesia romana lo considera su defensor (*custus Ecclesiae romanae*).

También es el Santo *psicopompo*, el conductor de los muertos cuyas almas pesará el día del Juicio. En inglés se lo llama *The Lord of Souls* (El señor de las almas).⁴

De esta forma en el capítulo cuarto se forma una imagen bien delineada de la figura del Arcángel Miguel, de tal manera que, al llegar al capítulo quinto, se tiene una idea más concisa de la magnitud artística y espiritual del arcángel San Miguel, para entonces se procede al análisis de las figuras de dicho arcángel en sus representaciones artísticas dentro de algunos templos poblanos, para lo cual recurrimos a diversos textos que exponen conceptos y términos artísticos en general tales como George Kubler, José Antonio Quintanilla Fernández y Luis Monrreal y Tejada; también se ha recurrido a la consulta del archivo del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) con la finalidad de seleccionar algunas de las imágenes de San Miguel Arcángel ubicadas dentro del Estado de Puebla.

Además para la conformación de este quinto capítulo se acudió a textos históricos que proporcionan referencias sobre la situación social y geográfica de la

⁴ Réau, p.61.

zona que en la actualidad abarca el estado de Puebla, dando una breve explicación sobre los municipios en que están ubicadas las figuras artísticas con el fin de contextualizar las obras. Se hizo uso de diversas fuentes bibliográficas para obtener datos sobre la ubicación geográfica de los distintos poblados que citamos en esta investigación. Por lo cual, se han puesto dentro de cada apartado mapas para la ubicación espacial de los templos e iglesias en los cuales se encuentran obras artísticas que plasman la imagen del arcángel guerrero en los periodos que competen a este trabajo.

Es necesario aclarar que el quinto capítulo está dividido en dos apartados. El primero, consta de un estudio de la historicidad cultural de la Puebla de los Ángeles que abarca desde antes de la conquista española hasta el siglo XVIII, con el fin de que el lector conozca el contexto cultural y artístico de la veneración de la imagen de San Miguel Arcángel como piedra fundacional del Estado de Puebla y símbolo de identidad en innumerables templos dentro del estado, esto aunado al contexto social, filosófico, axiológico, económico y espiritual fraccionado en cuatro secciones. El segundo apartado, está formado por la información de los templos en que está representada la figura del arcángel Miguel. Para su realización se consideró como primer paso la visita a los templos que contuvieran dentro de sí alguna representación artística de San Miguel Arcángel dentro del estado de Puebla, pudieron observarse las particularidades que guarda cada uno de los santuarios, además de conocer y observar de cerca las imágenes, al tiempo que se entretejieron las características y costumbre de la zona, con lo que puede formarse una idea de la región. Al realizar estas visitas y con la corroboración de la investigación del INAH se documentó, es decir, se obtuvieron algunas imágenes que han servido para ejemplificar de forma gráfica cada templo, con el fin de que el posible lector de la tesis pueda tener una referencia a la cual acudir sobre la interrelación de las diferentes manifestaciones artísticas y culturales de la figura del arcángel.

A través de la información contenida en los capítulos enunciados, se determina la importancia del arcángel en el Estado de Puebla, esto se logró por medio de una recolección de fuentes informativas para poder formar el cuerpo de la investigación, puesto que primero fue debido hacerse un panorama general de las categorías celestiales para después poder llegar a la figura de San Miguel, y de

ahí partir al estudio de él para poder abordar la información de cada una de las imágenes que plasman al arcángel ubicadas en diversos templos dentro del Estado.

Una vez que se recolectaron las fuentes se procedió a su estudio y análisis para poder ordenar y jerarquizar la información, con el fin de obtener una correcta redacción del capítulo inicial que aborda lo referente a la explicación y categorización de las órdenes celestiales, guardando en sí las diferentes características que cada una posee.

Posterior a la redacción del primer capítulo se procedió a la realización del segundo, que contiene lo referente a la categoría de arcángeles celestes, poniendo énfasis en la representación que se les da en Europa, particularmente en España, y en América, centrando la atención en las representaciones realizadas en la Nueva España. En el tercer capítulo se pone de manifiesto otro tipo de representación artística en correlación con los ángeles, creándose los ángeles militares, síntesis de culturas diferentes en una mezcla rica de simbolismo e iconografía. Con esto, se pudo avanzar a la conexión con el cuarto capítulo que comprende a la figura específica de San Miguel Arcángel, que se enfoca al igual que en el segundo apartado, a las representaciones producidas en España y en la Nueva España, con el fin de establecer una comparación y un nuevo paradigma.

Ya realizado lo anterior se recopiló, en un quinto capítulo, la información necesaria para conocer y analizar las representaciones artísticas de San Miguel Arcángel ubicadas en el estado de Puebla. Iniciando por el contexto histórico de la región de Puebla, como hemos mencionado con anterioridad, para conocer el panorama donde se inscriben los exponentes culturales dentro del Estado de Puebla entorno a la figura del arcángel. Asimismo, el segundo apartado contiene la información sobre las representaciones artísticas que plasman al arcángel San Miguel dentro del Estado, acompañadas de información y determinados datos necesarios sobre los templos y poblados que las contienen con el único fin de contextualizarlas.

Mediante la constitución de estos cinco capítulos se ha establecido un análisis en el cual, es posible visualizar de una manera global todos los aspectos

relacionados a la imagen de San Miguel Arcángel para el presente proyecto de investigación, enfocándose así a su veneración dentro del estado de Puebla, devoción que deja de manifiesto la importancia del arcángel en la organización de los templos que le albergan. En cada una de estas obras artísticas en las que se reproduce su imagen guardan en sí un estilo único y original conseguido gracias a la fusión del estilo europeo con el americano.

Debido a la cantidad de municipios que tiene el Estado de Puebla se seleccionaron las figuras del arcángel guerrero de acuerdo a los periodos que corresponden a esta investigación, para entender la manera en cómo se interrelacionaron ambas culturas para formar un estilo propio y de veneración hacia la figura del arcángel guerrero, símbolo de identidad de la Puebla de los Ángeles.

CAPÍTULO I. JERARQUÍAS CELESTIALES

1.1. Ángeles y sus grupos

Louis Réau (1999) sugiere que la concepción antropomórfica que otorgamos a nuestras divinidades proviene de la tradición oriental, principalmente del mazdeísmo persa, lo anterior siguiendo a Franz Cumont, quien menciona que el hombre tiende a organizar el cielo conforme a lo que conoce en la tierra⁵. Réau también propone que el ser humano se crea una concepción etérea y de divinidades muy parecida a aquella en que se encuentra inmiscuido, de esta manera, al evocar el hombre la imagen de un Rey Todopoderoso como Dios, sentado en su gran trono, con la vista hacia su inmenso reino y enviando emisores para cubrir de instrucciones y beneficios a su vasto imperio, es como nace la concepción del ángel, aquel mensajero divino encargado de llevar las noticias de Dios hacia todos los rincones de la Tierra.

Así es que en cada cultura han surgido diversos seres celestiales que sirven de enlace entre lo divino y lo terrenal, personajes que hacen las veces de bisagra que vincula el mundo material con el intangible. Dentro de la iconografía occidental religiosa judeocristiana el personaje más común para realizar la tarea de mantener viva la comunicación entre los dos mundos es el Ángel.

El origen de los ángeles se remonta a las religiones orientales⁶, principalmente en el mazdeísmo persa como anteriormente mencionamos, donde el politeísmo primitivo persistía en la veneración de estos seres angélicos como

⁵ Réau, L. (1999). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. España: Ediciones del Serbal.

⁶ De acuerdo a Corbin, H. (1995). *Avicena y el relato visionario*. En la sabiduría oriental sobre estas entidades entre lo divino y lo terrenal, se remite con Avicena a una de las cuestiones que trataba en lo concerniente al exilio del mundo de “Oriente” en el relato sohravardiano y la interacción de los seres angélicos entre el Cielo y la Tierra, p.77.

bien señala Durant en *Nuestra Herencia Oriental* (1952)⁷; es así que se pone de manifiesto su etimología proveniente del griego *aggelos* (*anguelos*), que quiere decir mensajero; del sánscrito *angiras* que denota un ser divino espiritual; y del persa *angaros* que significa enlace o mensajero. En hebreo, la palabra *mal'akh*, y el árabe *malak*, término que antiguamente significaba la cara oculta de Dios, pero que más tarde, con el paso de los años y la inevitable mezcla de la lengua, pasó a significar mensajero y del cual deriva el latino *angelus*. El teólogo Tomás de Aquino (1980) cita a San Agustín, quien explica el sentido exacto del término ángel con las siguientes palabras:

En cuanto son espíritus no son ángeles; pero son ángeles en cuanto son enviados; pues ángel es nombre del oficio, no de la naturaleza. Si preguntas por el nombre de esta naturaleza, es espíritu; si preguntas por el oficio es ángel. En cuanto es, es espíritu; en cuanto actúa, es ángel⁸.

Cabe señalar y siguiendo al teólogo, la Iglesia ha enseñado a lo largo de los siglos que cada cristiano tiene un ángel, esto se recalca con claridad en el Concilio de Trento, para Tomás de Aquino son las criaturas intelectuales superiores a las demás criaturas, sirviéndose Dios de ellos para gobernar a todas las demás⁹; en esto coincide Denzinger en *El Magisterio de la Iglesia* (1963) cuando expresa que los ángeles adquieren dicha naturaleza intelectual por la gracia divina, mientras que el alma humana, simplemente es racional; asimismo los ángeles son una especie de “luces espirituales, [que] de sí mismos propagan otras luces espirituales”¹⁰. La idea de ángel y de acuerdo al filósofo Henry Corbin en *Avicena y el relato visionario* (1995), “es el servidor del Dios supremo y mensajero de sus comunicados a los Profetas”¹¹, por lo general en relación al cristianismo siendo sustituido por la idea neoplatónica del “hermeneuta del silencio divino” como sugiere Corbin, es decir como anunciación de la transcendencia divina impenetrable. De esta forma y según Denzinger (1963), los ángeles fueron creados buenos por Dios¹² desde su naturaleza, ya que ésta en cuanto es naturaleza es

⁷ Durant, W. (1952). *Nuestra Herencia Oriental*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p.416.

⁸ Tomás de Aquino. (1980). *Compendio Teológico*. Madrid: Ediciones RIALP, p.164.

⁹ Ídem, p.164.

¹⁰ Denzinger, E. (1963). *El Magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Editorial Herder, p.182.

¹¹ Corbin, Henry, 1995, p.67-68.

¹² Confrontar con Denzinger, p.189.

bueno y no hay mal, es así que la Deidad manifiesta su perfección en la creación de estos seres como criaturas espirituales¹³.

Dentro de las Sagradas Escrituras encontramos diversos testimonios sobre la intervención de estos personajes, cuya característica esencial son las alas. Sin embargo es preciso notar y siguiendo a Réau (1999), que dicha caracterización no siempre fue así, “en el sueño de Jacob los ángeles necesitan una escala para bajar del cielo y volver a subir, por lo tanto no tienen alas para volar”¹⁴, esta manifestación del Antiguo Testamento no fue modificada hasta el judaísmo tardío donde la idea de los ángeles tuvo un giro a la supuesta noción de que volaban. Incluso en el arte cristiano su presencia debe más al arte griego o grecorromano y su representación artística comenzó en forma de hombres ápteros a partir del siglo IV en adelante, un ejemplo es uno de los mosaicos que se encuentra en el arco de acceso al ábside de Santa María la Mayor en Roma con fecha del siglo V.

En esta representación se muestra la escena de la huida a Egipto y el encuentro con Afrodisio tras la caída de los 365 ídolos en la ciudad de Sotina, dicho gobernador se halla al lado derecho acompañado de otros personajes. En la parte izquierda se observa la familia sagrada, donde el niño Jesús está al centro vestido con toga pretexta y sobre su cabeza lleva una cruz pequeña rodeada por un halo, está flanqueado por dos ángeles detrás de él, a su izquierda también se puede apreciar otro ángel; es preciso notar que dichos ángeles ya llevan alas y a través de ello se les puede distinguir fácilmente por este detalle. (Imagen 1.1).



Imagen 1.1. Cristo ante Afrodisio. Escena de la Huida a Egipto. Siglo V.
Santa María la Mayor, Roma.

¹³ Denzinger, Op. Cit., p.207.

¹⁴ Réau, 1999, p.59.

En el *libro del Génesis* y sobre todo en el *Libro de Tobías* los podemos encontrar como fuente esencial para su estudio. Basta citar como ejemplo, la presencia de los ángeles que acompañaban a Jehová en el encuentro con Abraham; “Cuando alzó los ojos y miró, he aquí, tres hombres estaban parados frente a él; y al verlos corrió de la puerta de la tienda a recibirlos, y se postró en tierra”¹⁵, es aquí cuando dichos hombres le anuncian a Abraham el nacimiento de Isaac estando al servicio de la voluntad de Dios y que su manifestación física, materialización, se observa claramente en otro pasaje: “Tomó también cuajada y leche y el becerro que había preparado, y lo puso delante de ellos; y él se quedó de pie junto a ellos bajo el árbol mientras comían.”¹⁶ El comportamiento de estos ángeles, visibles a Abraham como *varones*, comen las viandas puestas delante de ellos.

Otro relato importante, de la materialización de estos seres y su presencia es cuando son encomendados por Dios para dar el anuncio a Lot: “Llegaron, pues, los dos ángeles a Sodoma al caer la tarde, cuando Lot estaba sentado a la puerta de Sodoma. Al verlos, Lot se levantó para recibirlos y se postró rostro en tierra”¹⁷, aquí la función de los ángeles consiste en prevenir a Lot y a su familia del fuego que caerá sobre Sodoma para salvarse del castigo divino. Podemos constatar el papel desempeñado por los ángeles como mensajeros en los pasajes previamente expuestos, llevando encomendaciones de Dios a los patriarcas¹⁸, siendo así sólo algunas de las mediaciones angélicas relatadas en el *Génesis*.

Más adelante en el *Éxodo*, vemos nuevamente su intervención ya no sólo como mensajeros o protectores sino también como encargados de actuar en determinadas ocasiones: “Y el ángel de Dios que había ido delante del campamento de Israel, se apartó, e iba tras ellos; y la columna de nube que había ido delante de ellos, se apartó, y se les puso detrás.”¹⁹ Otro ejemplo de las diferentes funciones que ejercen es en el libro de los *Jueces*: “Y el ángel del SEÑOR subió de Gilgal a Boquim y dijo: Yo os saqué de Egipto y os conduje a la

¹⁵ Génesis 18:2

¹⁶ Génesis 18:8

¹⁷ Génesis 19:1

¹⁸ Otro de los pasajes donde se ve su intervención con el patriarca Abraham es en el *Génesis* 22:11: “Mas el ángel del SEÑOR lo llamó desde el cielo y dijo: ¡Abraham, Abraham! Y él respondió: Heme aquí.”

¹⁹ Éxodo 14:19

tierra que había prometido a vuestros padres y dije: Jamás quebrantaré mi pacto con vosotros”²⁰, aquí el ángel de Dios, visto como un profeta, reprende al pueblo de Israel. También es importante recalcar que el ángel del Señor no sólo posee la facultad de la palabra, sino también de la acción; recordemos el pasaje en el libro de *II Reyes*:

Aquella misma noche, el Ángel del Señor salió e hirió en el campamento de los asirios a ciento ochenta y cinco mil hombres. Y cuando los demás se levantaron por la mañana, vieron que todos eran cadáveres, que estaban muertos.²¹

Las acciones de dicho personaje, capaz de producir hechos más allá de su función de mensajero nos ayuda a entender las múltiples naturalezas angélicas, sea en su papel de profeta, ejecutador de juicios sobre sus enemigos o difundidor de la palabra divina. Los ángeles se manifiestan también como seres organizados jerárquicamente ante Dios como lo podemos observar en el *libro de Daniel* cuando se pone en juicio a la bestia ante el tribunal del Juez donde están los seres angelicales ocupando un lugar según la posición de su grado ante Dios para decretar las decisiones entorno a la bestia además de sus otras funciones (Dn 7:10)²².

Un caso concreto que también pone de manifiesto otra de las acciones que realizan los ángeles es con el arcángel Gabriel que revela a Daniel lo referente al final de los siglos:

[...] todavía estaba yo hablando en oración, cuando Gabriel, el hombre a quien había visto en la visión al principio, se me acercó, estando yo muy cansado, como a la hora de la ofrenda de la tarde. Me instruyó, habló conmigo y dijo: Daniel, he salido ahora para darte sabiduría y entendimiento.²³

Esto se muestra además como un ejemplo de que los ángeles empiezan a recibir nombres y tareas específicas, basta citar también la manifestación de Miguel como el príncipe de los ejércitos celestiales:

²⁰ Jc 2:1

²¹ 2R 19:35

²²“Un río de fuego corría, saliendo de delante de Él. Miles de millares le servían, y miríadas de miríadas estaban en pie delante de Él. El tribunal se sentó, y se abrieron los libros”

²³ Dn. 9:21-22

Mas el príncipe del reino de Persia se me opuso por veintiún días, pero he aquí, Miguel, uno de los primeros príncipes, vino en mi ayuda, ya que yo había sido dejado allí con los reyes de Persia.²⁴

Otra representación de los ángeles es en los evangelios donde asisten a Jesús²⁵, asimismo los encontramos como representantes de los niños ante el Padre²⁶ y por otra parte, podemos observar los ángeles caídos bajo el mando de Satanás²⁷. Es dentro de la etapa del Exilio cuando se multiplican las mediaciones de éstos personajes entre los dos mundos, en este periodo ya se concibe a los ángeles asimilándolos con los querubines de Nínive y Babilonia, es decir, como seres alados a manera de dragones custodios, dichos personajes ocuparan gran espacio en las narraciones de los profetas, Réau nos dice que los etimologistas vinculan la palabra *Kherub*, de la que deriva el término querubín, con el personaje del *grifo*, que originalmente sería el dragón alado guardián de tesoros²⁸.

Ya en el libro del profeta Tobías puede encontrarse una amplia gama de apariciones angélicas, si bien es cierto que se ha constatado que algunos de estos relatos siguen una marcada tradición persa dicho anteriormente, incluso se ha expresado que los personajes angélicos se constituyeron durante el esplendor de esta civilización, cuya representación artística cristiana en occidente no se desvinculó completamente de su origen del Medio Oriente. Es en este libro donde aparece una de las primeras denominaciones sobre el arcángel Rafael, a quien le corresponde el papel principal y dice “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada en la Gloria del Señor”²⁹, que es enviado a sanar a Tobías y entregar a Sarra como esposa a Tobías³⁰, acompañándolo a su encuentro³¹ e interceder en su favor.

²⁴ Dn. 10:13

²⁵ Mt 4:10-11

²⁶ Mt 18:10: Mirad que no despreciéis a uno de estos pequeñitos, porque os digo que sus ángeles en los cielos contemplan siempre el rostro de mi Padre que está en los cielos.

²⁷ Mt 25:41: Entonces dirá también a los de su izquierda: “Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno que ha sido preparado para el diablo y sus ángeles.”

²⁸ Réau, 1999, p.53.

²⁹ Tb 12:15

³⁰ Tb 3:17: [...] y fue enviado Rafael a curar a los dos: a Tobit, para que se le quitaran las manchas blancas de los ojos y pudiera con sus mismos ojos ver la luz de Dios; y a Sarra, la de Ragüel, para entregarla por mujer a Tobías, hijo de Tobit, y librarla de Asmodeo, el demonio malvado [...] En aquel mismo momento se volvía Tobit del patio a la casa, y Sarra, la de Ragüel, descendía del aposento.

³¹ Tb 5:4: Salió Tobías a buscar un hombre que conociera la ruta y fuera con él a Media. En saliendo, encontró a Rafael, el ángel, parado ante él; pero no sabía que era un ángel de Dios.

Ahora, si bien es cierto que los ángeles en las Sagradas Escrituras son emisarios de Dios, debemos decir que una ocupación primordial de dichos personajes es ser un mensajero celestial, un ejemplo preciso es dentro de la tradición judeocristiana con el arcángel Gabriel. En este punto es importante aclarar que no todos los ángeles tienen una identidad, un nombre y una función determinada, no olvidemos que son ángeles anónimos quienes advierten a José de los peligros de quedarse en Belén por mucho tiempo, o aquellos que advierten del peligro a los Reyes Magos, incluso aquellos que informan sobre el sepulcro vacío y el milagro de la Resurrección, sólo por citar algunos ejemplos.

Asimismo es importante recalcar que este mensajero no sólo posee la facultad de la palabra, sino también de la acción; recordemos la historia de Balan, enviado por el rey Balac a maldecir a Israel. Cuando Balan iba a cumplir su misión la asna en la que él iba montado se echó y no quiso caminar más, Balan la golpeó pero ella no se movió, el Ángel de Dios concede al asna el don del habla y ésta le dice a su amo que por qué la golpea cuando ella trata de salvarle la vida, entonces el ángel se hace visible y se muestra ante Balan con su espada, le dice que debe agradecer a su asna, pues como ella no quiso caminar más él no pudo levantar su espada y asesinarlo³².

Por lo tanto y siguiendo a Dionisio Areopagita (1995) dice que el título de *ángel* o *mensajero*, se les proporciona a aquellos seres celestes dotados de inteligencia divina que participan de la Sabiduría y están más próximos a Dios, siendo así los primeros en recibir la iluminación pura directamente de su origen “y por medio de ellos se nos transmiten las revelaciones que exceden sobremanera nuestros alcances”³³. En tiempos anteriores y después de la ley, fueron ángeles los que guiaron hasta Dios a nuestros antepasados. Lo hacían manifestándoles lo que debían hacer o apartándoles del error y la vida de pecado, para traerlos al camino recto de la verdad.

También les revelaban las jerarquías sagradas, visiones de misterios a este mundo o profecías. Como ejemplo es prudente recordar que Moisés recibió la Sagrada Ley directamente de Dios, prosigue: “Así podía enseñarnos con verdad

³² Nm 22:22-25.

³³ Areopagita, D. (1995). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Ed. Teodoro H. Martín-Lunas, pp. 136-138.

que aquella legislación era copia de lo divino y sacrosanto”. La teología nos muestra claramente que estas ordenanzas nos fueron dadas por medio de los ángeles, a fin de que aprendamos el mismo orden establecido por Dios: que mediante las jerarquías superiores, los seres inferiores se elevan a la Deidad.

En los primeros años del cristianismo no quedó claramente establecido en qué forma se veneraría a los seres celestiales que empezaban a concederse en la nueva religión bajo la denominación de “ángeles”. En el Concilio de Nicea, en el año 325, la Iglesia estableció como parte de su dogma la creencia de los ángeles, asentando claramente que eran únicamente mensajeros entre Dios y los hombres. Esto motivó su sublimación puesto que las personas se encomendaban a ellos; razón por la que en el año 343, en el Sínodo de la Odisea, la Iglesia Católica prohibió totalmente su culto.

Esto no fue motivo para que disminuyera la creencia en ellos, porque hasta San Agustín, quien vivió del 354 al 430, llegó a declarar su fe en ellos. Aparecieron luego los escritos de Pseudo Dionisio donde se le daba un nuevo enfoque a sus funciones, y el mismo Papa Gregorio III introdujo estos escritos angelicales dentro de los estudios religiosos; como consecuencia, la devoción nuevamente surgió con tal entusiasmo que, en el año 787, otra vez se tuvo que tratar el tema en el Séptimo Sínodo Ecuménico, dónde se debió retirar de la generación católica al inmenso número de ángeles que habían aparecido a través de los años. Quedaron en el Santoral sólo aquellos que se mencionan en las Sagradas Escrituras: Miguel, Gabriel y Rafael³⁴. Siendo así, que los ángeles también cumplen papeles y funciones específicas.

Los ángeles en una de sus funciones acompañan a los santos, mártires y profetas, un ejemplo es Elías a quien un ángel le da de comer en medio del desierto y Daniel quien es protegido dentro de una cueva. Los ángeles también cumplen tareas específicas como el de guiar el alma de estos personajes al

³⁴ A Gabriel se le festejaba el 24 de marzo, a Rafael el 24 de octubre y San Miguel el 29 de septiembre; fecha que posteriormente en el año de 1969, a partir de la reforma santoral de la Iglesia se declaró como día para festejar a los tres. Quizás sea este el motivo por el cual en muchas festividades de nuestros pueblos cuyo santo patrono es San Miguel, participan de las actividades estos dos arcángeles también.

momento de su muerte y algunos de ellos son los encargados de auxiliar en la resurrección de los muertos en el Juicio Final.

Para esto, es preciso notar que Tomás de Aquino (1980) indica que cada individualidad angélica forma por sí sola una especie debido a sus funciones por ejemplo en el *Libro de la Ascensión de Isaías*, habla de una repartición del universo angélico donde en compañía de un ángel que lo guía, franquea el firmamento y accede al primer Cielo, donde ve un trono “a derecha y a izquierda de dicho trono hay Ángeles, y los que están a la derecha poseen mayor esplendor y magnificencia: también su voz es más poderosa y magnífica”³⁵.

Por lo tanto los ángeles no son iguales entre sí, así como sus funciones son especializadas también lo son sus jerarquías, tenemos entonces que, de acuerdo con la categoría de cada ángel, se le asignará una imagen y cualidades especiales, incluso nombres, en el caso de las categorías más elevadas. Todo lo anterior de acuerdo con un inmutable protocolo. Réau (1999) señala que San Pablo habla de cinco jerarquías angélicas, resaltando, en sus epístolas a los Efesios y a los Colosenses, a dos jerarquías en la orden infernal: los principados y las potestades: puesto que también los ángeles caídos poseen una categorización. Así también Réau explica que fue Pseudo Dionisio Areopagita quien fija nueve jerarquías angélicas dentro de su tratado sobre la jerarquía celeste, tratado que es introducido por el Papa Gregorio el Grande y posteriormente dicho tratado sería consolidado por la autoridad de Santo Tomás de Aquino.

En todas las jerarquías sagradas afirma Areopagita (1995), el grado superior de cada orden posee iluminaciones y poderes de los que están subordinados³⁶, por lo tanto a los seres celestes de la última orden no se les puede llamar ángeles a los miembros de los principados, tronos o serafines, a pesar de que no tienen algunos dones porque los ángeles no poseen los supremos poderes de éstos. Sin embargo, los órdenes del grado superior elevan a sus subordinados los ángeles hacia Dios. Siendo así que la división propuesta por el teólogo queda así; el primer orden incluye dentro de sí a los serafines, los querubines y los tronos. El segundo orden contiene a las dominaciones, las virtudes y las

³⁵ Hennecke, E. (1924). *Apócrifos del Nuevo Testamento*. Tübingen: Ed. Tübingen, pp.303-304.

³⁶ Confrontar con Areopagita, 1995, p.141.

potestades. Finalmente, el tercer orden incluye a los principados, los arcángeles y los ángeles; Areopagita dice:

Por lo que ha nosotros toca, no es posible conocer el misterio de las mentes celestes ni entender cómo alcanzan la más alta perfección. Podemos tan sólo conocer lo que la Deidad nos ha manifestado misteriosamente por medio de ellos, ya que conoce bien sus propiedades [...] y me contento meramente con explicar como mejor pueda lo que aprendí de los santos teólogos sobre los ángeles tal como ellos nos lo transmiten³⁷.

Así como Dionisio describe y descifra en jerarquías los nombres de todos los seres celestes³⁸, tanto teólogos como artistas reconocen nueve jerarquías agrupadas en tres grandes órdenes.

Es primordial ahora decir que cada uno de estos grupos angelicales serán estudiados con mayor detalle en los siguientes apartados de este primer capítulo, en los que se tratará de detallar cada una de las cualidades y facultades de cada uno de los personajes angélicos jerarquizados por Dionisio. Mientras tanto, optaremos por presentar una imagen en la que pueden distinguirse estas nueve categorías de ángeles (Imagen 1.2).



Imagen 1.2. Las nueve Órdenes descritas por Dionisio Areopagita.
Triada superior: Serafines, Querubines y Tronos.
Triada intermedia: Dominaciones, Virtudes y Potestades.
Triada inferior: Principados, Arcángeles y Ángeles.
Imagen del s. XIV, Librería Británica de Londres.

³⁷ Areopagita, 1995, p.143.

³⁸ Dionisio se refiere a sus maestros San Pablo y Hieroteo, sobre todo de este último admite su clasificación de las jerarquías angélicas.

Robert Fludd, el médico y astrónomo inglés del siglo XVII considerado como uno de los grandes humanistas del Renacimiento, desarrolla también un gran número de esquemas, mediante los cuales ilustra su concepción del universo, y del hombre. Entre algunos de ellos encontramos uno en que se ilustran las jerarquías angelicales, divididas también en tres triadas siguiendo a Dionisio y de las cuales podemos observar los Coros angelicales con sus respectivos nombres en su formación en la siguiente imagen.

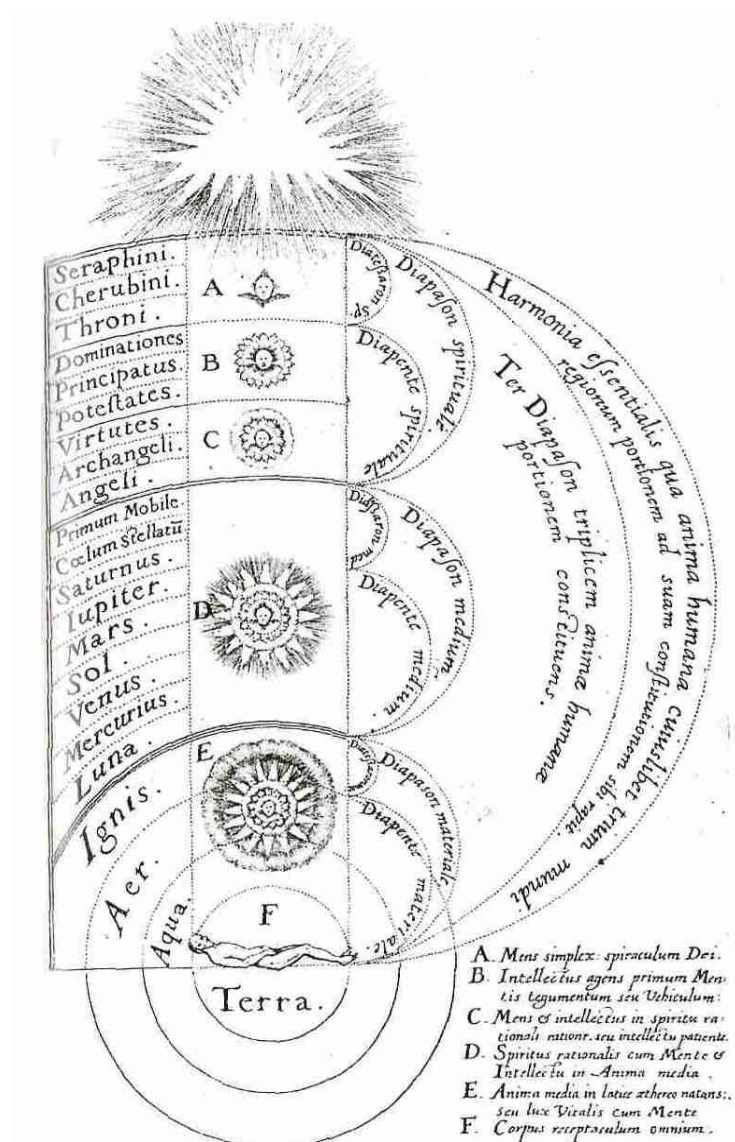


Imagen 1.3. Robert Fludd. Utriusque Cosmi, Tomo II. 1621
Frankfurt, Alemania.

En esta ilustración realizada por Robert Fludd, podemos observar las esferas celestes conocidas, ubicadas en el orden que les asigna según su concepción (Imagen 1.3). En la esfera del mundo superior hallamos en la base de la misma, a la triada angelical inferior (ángeles, arcángeles y virtudes), representada con la letra “C”; sobre ésta, la triada intermedia (principados, potestades y dominaciones), con la letra “B”; finalmente con la letra “A” marca a la triada superior (tronos, querubines y serafines), denominada por Fludd como la “chimenea hacia Dios” y junto a la cual se encuentra flotando el espíritu puro³⁹. En otra ilustración realizada por el mismo autor se muestran las nueve Órdenes celestiales organizadas de la misma manera, donde la triada superior se muestra más cercana a Dios al final del círculo que los rodea. (Imagen 1.4).

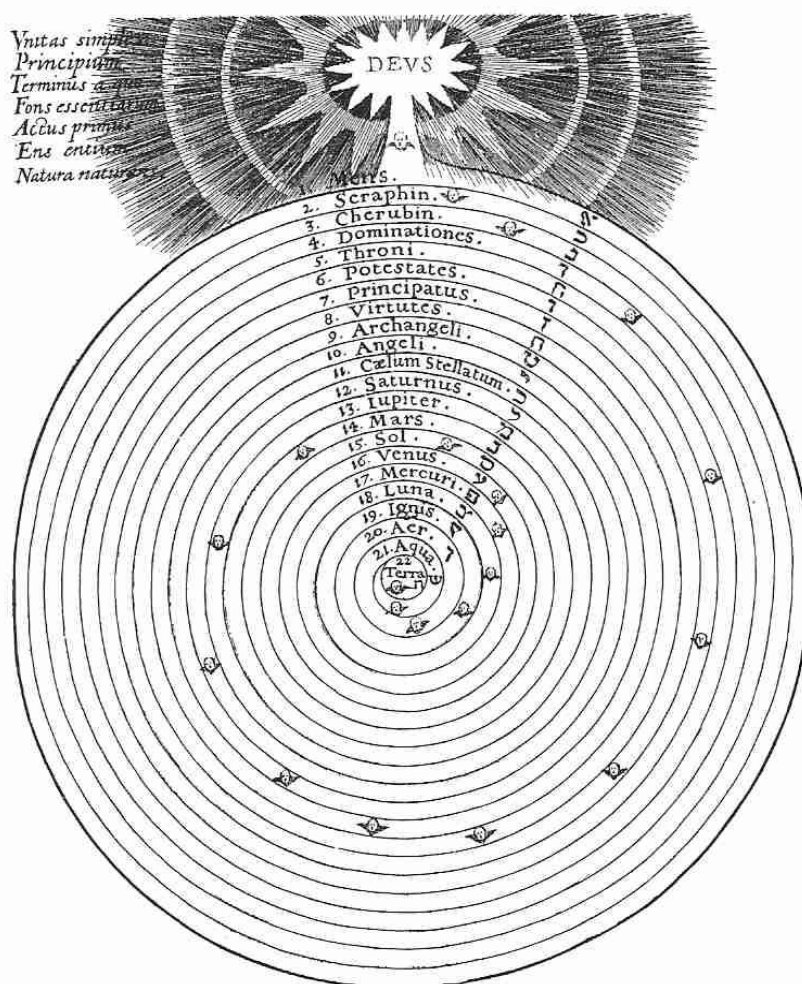


Imagen 1.4. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, Tomo I. Oppenheim, Frankfurt, Alemania. 1617.

³⁹ Roob, A. (2001) *Alquimia y Mística*. Italia: Taschen, p. 561.

Al observar estos esquemas, podemos notar que existe una organización muy bien planteada en cuanto a la jerarquización angélica hecha por el Pseudo Dionisio Areopagita, quién define a la jerarquía celestial como “un orden sagrado, un saber y actuar lo más próximo posible a la Deidad”⁴⁰, cuyo fin es lograr en las criaturas la semejanza y unión con Dios. Por lo tanto y siguiendo al teólogo bizantino, designa una disposición sagrada que “representa los misterios de la propia iluminación a través del orden sagrado de su rango y sus saberes”⁴¹. Resultando así, que cada orden de la jerarquía sagrada según a cada cual corresponde, se eleva hasta la cooperación con Dios, siendo ésta la razón de ser de las jerarquías.

Dicha clasificación que establece la existencia de estas nueve jerarquías agrupadas en tres órdenes, como ya han sido mencionadas con anterioridad es importante recalcarlas con el fin de lograr el mejor entendimiento posible sobre el tema. El primer orden incluye a los serafines, querubines y tronos; el segundo a las dominaciones, las virtudes y las potestades; dentro del tercer orden encontramos a los principados, los arcángeles y los ángeles.

El tema de la jerarquización angélica es frecuentemente plasmada a partir del siglo XII en el arte occidental y sobre todo uno de los temas del arte bizantino, como se demuestra en uno de los mosaicos de la cúpula del baptisterio de Florencia (Imagen 1.5) del arte italiano, otro ejemplo en el tema de la jerarquización angélica y siguiendo a Louis Réau es el caso de las escultura del arca de San Pedro Mártir en San Eustorgio de Milán realizada por Giovanni di Balduccio alrededor de 1339 y las del arca de San Agustín en San Pietro in Ciel d’Oro de Pavia manufacturadas aproximadamente en 1380⁴².

Retomando la representación iconográfica de la cúpula de dicho Baptisterio de Florencia que data del siglo XIII (Imagen 1.5), es necesario destacar la los elementos comprendidos dentro de la composición en torno a la jerarquía celestial. Como podemos observar cada una de las órdenes angélicas, está dividida en grupos de dos ángeles de acuerdo al orden al que pertenecen, por ejemplo las virtudes que corresponden a la segunda jerarquía se muestran por dos ángeles que llevan los atributos simbólicos de dicha orden, así también las

⁴⁰ Areopagita, p. 132.

⁴¹ Ibídem, p. 133.

⁴² Réau, Op. Cit., p. 63.

potestades y dominaciones de dicha jerarquía, los principados que corresponden a la tercera triada junto con los arcángeles y ángeles, todos divididos en grupos de dos ángeles. En torno a Cristo están los seres angélicos de la primera triada conformados por los serafines, querubines y tronos.



**Imagen 1.5. Coppo de Marcovaldo. Cristo y las jerarquías angélicas. Siglo XIII.
Cúpula del Baptisterio, Florencia.**

Como ya se ha visto con anterioridad, los ángeles mantienen una organización precisa dentro del Reino celestial, los grupos que se establecen dentro de esta jerarquización poseen características, funciones y facultades diferentes, por lo que iniciaremos enumerando dichos grupos, con la intención de que el lector se familiarice con los términos utilizados posteriormente en la presente tesis. Se establece en ésta un método inductivo, es decir, partiendo de lo general se pretende llegar a la situación particular que atañe al presente trabajo: el estudio de las representaciones del Arcángel San Miguel en Puebla, México.

1.2. Triada Superior

San Pablo, siendo el fundador más sobresaliente de la naciente iglesia católica y además de ser un apóstol sólo después de la muerte de Jesucristo, sólo habla de cinco grandes grupos o jerarquías angélicas dentro de sus epístolas, particularmente a las dirigidas a los colosenses, efesios y romanos, en las cuales cita repetidamente los términos potestades, principados y ángeles.

Fue el Pseudo Dionisio Areopagita quien, en su tratado sobre la jerarquía celeste, fijó el número de categorías angélicas en nueve. Al ser dicho Tratado introducido en Occidente por el Papa Gregorio Magno, fue traducido al latín hacia el año 879, según declara el teórico Réau, por Juan Escoto Eriugena, siendo así que Tomás de Aquino es quien consagra la autoridad del Tratado.

Por tanto, desde los tiempos del Papa Gregorio Magno, teólogos y artistas coinciden en trabajar con la nominación que plantea Dionisio, consintiendo que los ángeles están divididos en nueve jerarquías agrupadas en tres órdenes celestiales. Es preciso notar que Athanasius Kircher (2001)⁴³ cita al Pseudo Dionisio cuando habla de los filósofos, diciendo que fueron ellos quienes fijaron la iteración y reasunción de la unidad, cuya separación expresa la creación de los ángeles y su división. Siguiendo al sacerdote jesuita Kircher esta segmentación celestial se da en grupos de tres, ya que la tríada es un elemento trascendental que guarda las realidades entre sí vinculando las cosas inferiores con las superiores:

La triada o ternario viene inmediatamente, como primero de los números impares, a soldar la unidad que había quedado tan malparada con el binario. Este símbolo del amor y la cohesión se ha servido, pues, de la división propia de la dualidad para reafirmar el carácter centrípeto de la Unidad.⁴⁴

Para Kircher el ternario es el número perfecto y de aquí se imprimen todas las cosas, la realidad divina e inmaterial; formando la repartición divina donde el novenario significa las inteligencias celestes y los órdenes angélicos, es por esta

⁴³ Gómez de Liaño, I. (2001). *Athanasius Kircher: Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela.

⁴⁴ Gómez, p.20.

razón que el Pseudo Dionisio expresa esta división en triadas. Para el jesuita el número nueve tiene un interés particular porque se basa en el *Evangelio* cuando habla de la pesca de Pedro después de la resurrección de Cristo, haciendo mención de 153 peces y para Kircher después de una larga discusión aritmológica llega a la conclusión de que es el número de los santos relacionándolo con el mundo terrestre, porque son éstos quienes gozan de la patria celeste y los que han de salvarse.⁴⁵ Esto nos proporciona dentro de la filosofía kircheriana la proporcionada fusión de la Unidad, la teoría de las ideas arquetípicas y la teología del Pseudo Dionisio Areopagita.

Se define, pues, la jerarquía de los ángeles que viene dada por el grado de participación intelectual en los misterios divinos y que dentro de ésta, la primera orden también llamado Triada Superior es la más cercana a Dios donde se incluye a los serafines, querubines y tronos, según el Pseudo Dionisio, esta jerarquía u orden superior es la encargada de transmitir la doctrina de que Dios es Unidad, una en tres personas distintas, que la divina providencia se extiende desde los seres más elevados en el cielo hasta las ínfimas criaturas que pueblan la tierra.

1.2.1. Serafines

Dentro de las diferentes citas de fuentes canónicas y apócrifas, se deduce de esta orden de las sagradas jerarquías que los serafines son considerados los ángeles que están en torno a Dios⁴⁶. Según Pseudo Dionisio Areopagita (1995) el nombre de *serafín* equivale a decir inflamado o incandescente, puesto que su significado se relaciona con “incesante movimiento en torno a las realidades divinas, calor permanente, ardor desbordante”⁴⁷; y es por ello que se le atribuye otra denominación como “creador del fuego” según Duston, A., O.P. y Nesselrath, A. (1998)⁴⁸, siendo esta la razón de su representación en rojo además de ser los más unidos a Dios en la caridad.

⁴⁵ Ídem, p. 23

⁴⁶ Giorgi, R. (2004). *Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, (Los Diccionarios del Arte), p.301.

⁴⁷ Areopagita 1995, pp.146-147.

⁴⁸ Síntesis del libro *The invisible made visible: Angels from the Vatican*. Por Duston, A., O.P., y Nesselrath, A., p.38.

El pasaje de la Biblia que habla de los serafines pertenece al libro del profeta Isaías, dentro del capítulo VI de su libro homónimo, es presentado ante Dios en un sueño, en el que interactúa con un serafín que purifica sus labios con un carbón ardiente. Isaías describe un enorme trono incandescente y lleno de una luz cegadora en el que se encuentra el Señor rodeado de seres de fuego que tienen seis alas: con un par cubren sus rostros, con otro cubre sus pies y dos más les sirven para volar⁴⁹. Señala también que dichos seres son los ángeles más cercanos a Dios, los que conviven con él, además de estar dedicados a alabarle en todo momento cantando su gloria y grandeza.

Los querubines y los serafines son las dos clases más altas de la jerarquía celestial. No son, hablando estrictamente, ángeles en el sentido etimológico de mensajeros, puesto que se mantienen siempre alrededor del trono de Dios, a menos que vigilen el símbolo de éste, el Arca de la Alianza. Son genios tomados en préstamo de la mitología babilónica, que personifican la luz cegadora de los relámpagos en un cielo de tormenta. E igual que las nubes ocultan la morada de la divinidad, sus alas replegadas forman la tapa protectora del Arca Santa.⁵⁰

El pueblo de Jerusalén poseía un objeto sagrado que confirmaba su Alianza con Dios, el arca era un cofre de gran tamaño que contenía las tablas de piedra en donde estaban escritos los mandamientos en el monte Sinaí y recogidos por Moisés, contenía además la vara florida con la que Aarón hizo brotar agua de una roca en el desierto y Maná, el alimento sagrado enviado de los cielos para el pueblo de Israel en el desierto. Al ser el Arca un objeto tan sagrado necesitaba ser custodiado, es por eso que el cuidado del Arca Santa fue conferido a los serafines, quienes eran representados en morfología distinta a la humana.

Se ha citado ya la visión que tuvo el profeta Isaías en la que se presentaba ante Dios, de esta descripción derivó la identificación de los serafines por parte del Pseudo Dionisio que siguiendo a Giorgi en su obra *Ángeles y demonios* (2004), este vínculo se dio por el fuego de amor con la luz y la pureza de su naturaleza ardiente resultando una tarea difícil lograr su representación precisa, sin embargo es fácil distinguirlos de los querubines ya que éstos poseen cuatro

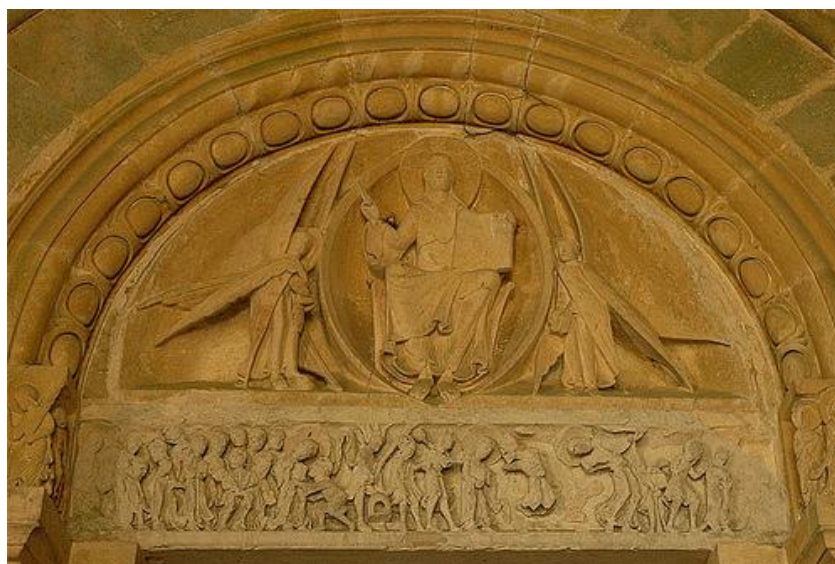
⁴⁹ “Por encima de él había serafines. Cada uno tenía seis alas: con dos cubrían sus rostros, con dos cubrían sus pies y con dos volaban.” (Isaías 6:2)

⁵⁰ Réau 1999, p.64.

alas y los serafines tienen seis. La visión de Isaías también se explica por las estelas hititas en las que se plasman dioses de seis alas, hexápteras⁵¹. Además, según lo declara Louis Réau, los serafines decoran con frecuencia los abanicos litúrgicos o flabelos que en Oriente llevan justamente el nombre griego de hexaptériga.⁵²

Los serafines fueron representados con esta descripción, de ángeles de seis alas y de color rojo, pero con el tiempo su imagen se confundió con la iconografía del querubín como sugiere Giorgi (2004)⁵³ y que pasada la Edad Media se perdió la distinción iconográfica entre las teorías angélicas. Incluso en el siglo XIII, algunos artistas representan a los serafines sólo con dos alas.

En la cultura occidental los serafines son representados también en las iglesias románicas, un ejemplo donde se plasma el carácter iconográfico que lo destaca entre los querubines por sus seis alas es en la entrada de Perrecy les Forges en Francia, que está conformada por un arco de medio punto (Imagen 1.6). En esta composición se observa en la parte superior del arco a Cristo flanqueado por dos serafines de seis alas en el centro del tímpano y en la parte inferior la escena del beso de Judas y prendimiento de Jesús.



**Imagen 1.6. Detalle del arco. Tímpano con Cristo entre ángeles. 1476
Perrecy les Forges, Francia.**

⁵¹ Un ejemplo es la estela que M. von Oppenheim descubrió en Tell Halaf, en territorios de Mesopotamia.

⁵² Existe un ejemplar que es el flabelo del tesoro de Stuma datado durante el siglo XVI, actualmente resguardado en el museo de Estambul.

⁵³ Giorgi, R., p. 301.

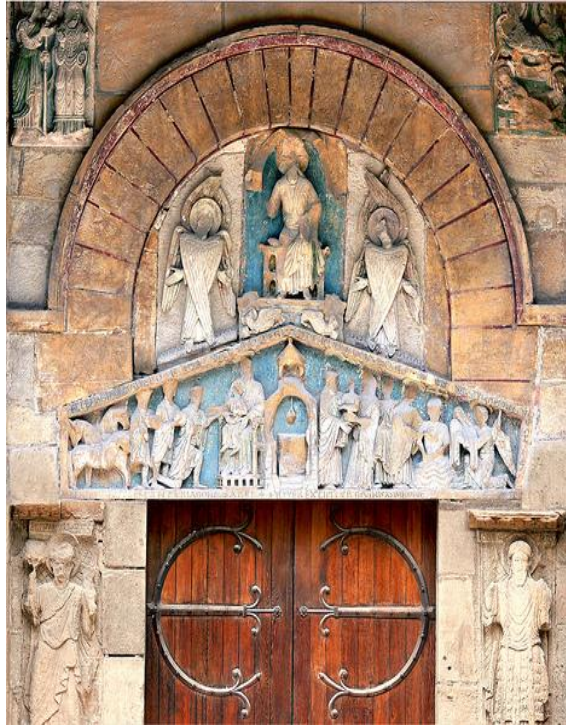
Una representación fundamental del serafín es en presencia de San Francisco de Asís, cuando éste recibe los estigmas de Cristo, en una obra de mediados del siglo XIII (Imagen 1.7).

Se observa a dicho personaje que lleva en las manos heridas sangrantes de los estigmas, Cristo aparece en forma de un serafín cuyas alas están cargadas de simbología y que según Giorgi (2004) indican el compromiso de cumplir con la voluntad de Dios, siendo éstas las alas superiores en color rojo y azul, las que están abiertas en verde y amarillo son la ayuda material y espiritual hacia el prójimo, y las alas que cubren su cuerpo muestran que está despojado de pecado. Otra característica de las alas son los ojos que están pintados y que semejan a las alas cubiertas de ocelos del pavo real.



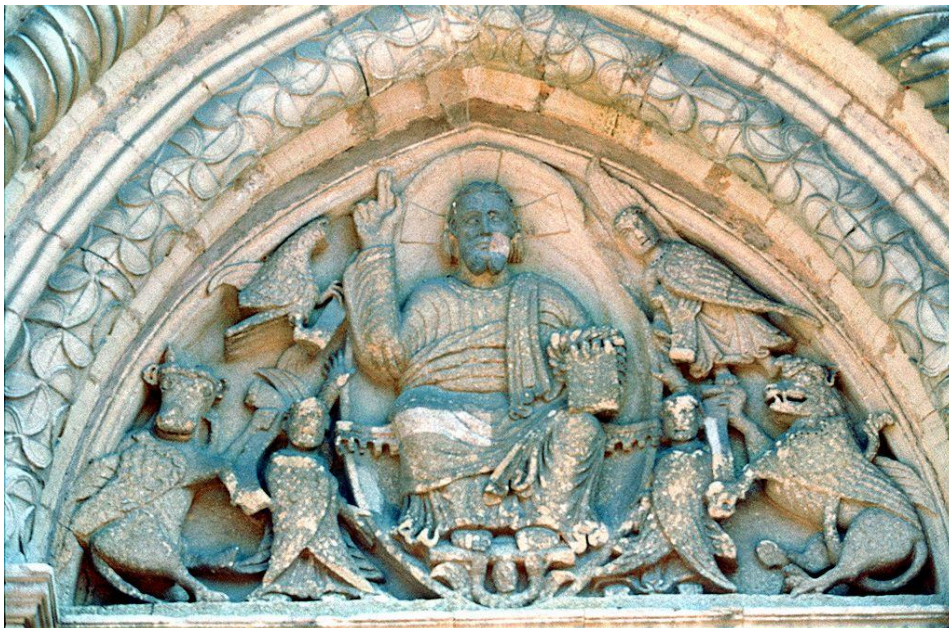
**1.7. Los estigmas de San Francisco. Siglo XII-XIII.
Biblioteca Inguibertina, Carpentras**

En el siglo XIII su imagen aparece plasmada en el tímpano de la entrada principal de Dame du Port (Basílica de Nuestra Señora del Puerto) en Clermont. En este tímpano los serafines están representados con sus características seis alas en la zona central, ubicados en un lugar privilegiado de este templo románico al lado de Cristo. Debajo de estos se observa una escena con varios personajes sobre fondo azul entre ellos los tres reyes magos que van a adorar al niño Jesús, él cual está sostenido por la virgen María.



**Imagen 1.8. Tímpano de la entrada de Dame du Port. Siglo XIII.
Clermont-Ferrand**

Encontramos en el tímpano de la Iglesia de Sant Hilaire en Semur-en-Brionnais una imagen más de estos seres celestiales, en esta imagen aparece Cristo entre los cuatro símbolos del Tetramorfos y dos serafines, ofreciendo una combinación entre las visiones de los profetas Ezequiel e Isaías. (Imagen 1.9).



**Imagen 1.9. Tímpano de la Iglesia de Sant Hilaire. Cristo en gloria. Siglo XIV
Semur-en-Brionnais, Francia.**

El tetramorfos representa al ángel, o el ser alado, este personaje se asocia al apóstol Mateo que fue interpretado por san Jerónimo en la tradición de Orígenes porque su evangelio comienza por la genealogía de Jesucristo; el león rugiente es asociado con el apóstol Marcos porque inicia hablando de Juan el Bautista, citando una de las primeras frases “Voz que clama en el desierto”; el águila se relaciona con el apóstol Juan porque al primer golpe de alas asciende hasta las verdades imperecederas, el toro como Lucas porque comienza su evangelio hablando del sacrificio hecho por el profeta Zacarías, padre de Juan Bautista. Asimismo el toro remite al sacrificio y la pasión del redentor, el león es el símbolo de la Resurrección, el águila es la figura de la Ascensión y personifica la actividad del espíritu y el ser alado es la representación que completa el tetramorfos. (Imagen 1.9).

Es importante mencionar que el término serafín también evoca la imagen de serpiente de trueno puesto que su nombre se traduce del hebreo *Shrpim* que significa serpiente, este término se encuentra en el *libro de Números* 21:9⁵⁴ cuando Moisés levantó en el desierto un serafín de bronce como símbolo de sanación ante la muerte de los israelitas por las mordeduras de víbora; también se les llama como serpientes ardientes en el *libro de Deuteronomio* 8:15⁵⁵ y en *Isaías* 14:29⁵⁶.

Por lo tanto y para concretar esta parte, la imagen del serafín en iconografía representa el fuego purificador, la llama ardiente, la fuerza espiritual, todas estas cualidades poseen dichos seres celestiales como lo dice Dionisio. El calor, la inmensidad ardiente de los serafines no conciben tranquilidad ni declinación, siempre se mantienen en movimiento firme y estable capaces de purificar por medio de la llama y rayo para mantener evidente la luz y su iluminación⁵⁷, además de poseer la facultad de abolir las tinieblas, tal como la palabra misma lo indica.

⁵⁴ “Y Moisés hizo una serpiente de bronce y la puso sobre el asta; y sucedía que cuando una serpiente mordía a alguno, y éste miraba a la serpiente de bronce, vivía.”

⁵⁵ “El te condujo a través del inmenso y terrible desierto, con sus serpientes abrasadoras y escorpiones, tierra sedienta donde no había agua; El sacó para ti agua de la roca de pedernal.”

⁵⁶ “No te alegres, toda tú, Filistea, porque la vara que te hirió esté quebrada; pues de la raíz de la serpiente saldrá una víbora, y su fruto será serpiente voladora.”

⁵⁷ Confrontar con Areopagita 1995, p.146

1.2.2. Querubines

El teórico Louis Réau (1999) sugiere que existe una diferencia primordial entre los querubines y los serafines, aunque ambos comparten funciones iguales ante Dios: “Serafines y querubines se diferencian por el número de alas. Los serafines se caracterizan por seis alas oceladas (son Hexaptéros), mientras que los querubines tienen cuatro”⁵⁸. Además de que los querubines poseen un color azul, al contrario de los serafines, que, son de color rojo.

Los querubines, al igual que los serafines, están en las esferas más cercanas a Dios, los querubines son seres de sutiles vibraciones y siguiendo a Pseudo Dionisio Areopagita (1995) dice que el nombre querubín significa “plenitud de conocimiento o rebosante de sabiduría”⁵⁹ y son los más eficientes en lograr la unión con la Deidad, de acuerdo con Duston et al. (1998), los querubines son conocedores de los secretos de Dios⁶⁰. En la cultura judeocristiana, se dice que Dios mismo situó al lado este del Jardín del Edén a los querubines y su espada invencible para custodiar la entrada al paraíso y resguardar con él el árbol de la vida, el conocimiento del bien y del mal.

El término querubín proviene de la voz hebrea *Kerub*, traducida por algunos teóricos como “aquel que intercede” u “orante” afirma Giorgi (2004) lo que confirmaría, al menos etimológicamente, su categorización angelical. Siguiendo a Dionisio, estos querubines eran considerados en la tradición mesopotámica, en el antiguo Oriente, como guardines de los templos y lugares sagrados. Los “ka-ri- bu” asiros o acadios eran los que cuidaban los templos y palacios de las ciudades de Sumeria y Babilonia.

Diferentes representaciones en la antigüedad los plasman como deidades aladas, con rasgos animales (una especie de grifos) o humanos, basta citar la figura alada en Louvre del friso de los grifos (Imagen 1.10), que decoraba el palacio Real de Susa, realizado en ladrillo vidriado en el siglo V, claramente se

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Areopagita 1995, p.145.

⁶⁰ Confrontar con Duston et al. 1998, p.38.

muestra en la parte superior el rostro de un águila con pico y garras, y en la parte inferior el tronco de un león alado con cola, visto de perfil.



Imagen 1.14 Panel de ladrillo vidriado en relieve. Friso de los grifos. Siglo V.
Museo del Louvre, París.

Los querubines son mencionados varias veces en la Biblia, en el *libro del Génesis*, dentro del capítulo tercero, se cita a estos personajes: “Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía á todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida.” (Génesis 3:24). De esta manera, y así como los serafines son los guardianes



del Arca de la Alianza, los querubines resguardan la entrada al Edén, ofreciendo, además de la alabanza a la gloria de Dios, el servicio de custodios divinos.

Imagen 1.15 La expulsión del paraíso, mosaico. Siglo XII.
Catedral de Monreale, Italia.

La iconografía cristiana, como lo declara Réau (1999), describe a los querubines como seres con cuatro alas y cuatro caras que en efecto esto se deriva de la visión de Ezequiel, quién vio estas figuras e incluso distinguió un brazo bajo sus alas y junto a cada uno una rueda resplandeciente. Según se declara en el libro homónimo en las Sagradas Escrituras, que el profeta logró observar muy cerca de él a cuatro de estos querubines, todos ellos con cuatro caras y cuatro alas. Este encuentro tuvo lugar muy cerca del Río Quebar:

Y alzando los querubines sus alas, se levantaron de la tierra delante de mis ojos; cuando ellos salieron, también las ruedas se alzaron al lado de ellos; y se pararon a la entrada de la puerta oriental de la casa de Yavhé, y la gloria del Dios de Israel estaba por encima sobre ellos. Estos eran los mismos seres vivientes que vi debajo del Dios de Israel junto al río Quebar; y conocí que eran querubines. Cada uno tenía cuatro caras y cada uno cuatro alas, y figuras de manos de hombre debajo de sus alas. Y la semejanza de sus rostros era la de los rostros que vi junto al río Quebar, su misma apariencia y su ser; cada uno caminaba derecho hacia adelante⁶¹.

Los querubines custodian, al igual que los serafines, los lugares sagrados. Al dictar Dios al patriarca Moisés la manera en que debe realizarse el Arca de la Alianza no deja de mencionar que será custodiada también por Querubines. Dentro del *Éxodo*, en el capítulo 25 puede leerse:

Harás también dos querubines de oro, labrados á martillo los harás, en los dos cabos de la cubierta. Harás, pues, un querubín al extremo de un lado, y un querubín al otro extremo del lado opuesto: de la calidad de la cubierta harás los querubines en sus dos extremidades. Y los querubines extenderán por encima las alas, cubriendo con sus alas la cubierta: sus caras la una enfrente de la otra, mirando á la cubierta las caras de los querubines. Y pondrás la cubierta encima del arca, y en el arca pondrás el testimonio que yo te daré. Y de allí me declararé á ti, y hablaré contigo de sobre la cubierta, de entre los dos querubines que están sobre el arca del testimonio, todo lo que yo te mandaré para los hijos de Israel⁶².

En el *libro primero de Samuel*, un grupo de querubines enviados por Dios hace que el Arca de la Alianza regrese al templo, causando júbilo a los hijos de Israel e infundiendo temor a los Filisteos:

⁶¹ Ezequiel 10:19-22

⁶² Éxodo 25:18-22

Y el pueblo envió a Silo, y trajeron de allí el arca del pacto del Señor de los ejércitos que está sobre los querubines; y los dos hijos de Elí, Ofni y Finees, estaban allí con el arca del pacto de Dios. Y aconteció que cuando el arca del pacto del Señor entró al campamento, todo Israel gritó con voz tan fuerte que la tierra vibró. Al oír los filisteos el ruido del clamor, dijeron: ¿Qué significa el ruido de este gran clamor en el campamento de los hebreos? Entonces comprendieron que el arca del Señor había llegado al campamento. Y los filisteos tuvieron temor, pues dijeron: Dios ha venido al campamento. Y añadieron: ¡Ay de nosotros! Porque nada como esto ha sucedido antes⁶³.

Otras fuentes bíblicas en las que aparecen los querubines son en el *libro primero de Reyes*⁶⁴ y en el *libro segundo de las Crónicas*, donde ambos describen a los querubines⁶⁵. Dentro de los *Salmos* una voz clama la salvación divina a Dios desde los cepos de la muerte, donde en el versículo doce se recalca: Cabalgó sobre un querubín, y voló; sobre las alas del viento se abalanzó⁶⁶. En el *libro de Isaías*, el profeta confirma el hecho de que los querubines, al igual que los serafines, conviven con Dios: “Yavhé de los ejércitos, Dios de Israel, que moras entre los querubines, sólo tú eres Dios sobre todos los reinos de la tierra; tú hiciste los cielos y la tierra”⁶⁷.

En el *Apocalipsis* y en la epístola a los *Hebreos*⁶⁸ de un pasaje de san Pablo se muestran indicios en los que se retoma la tradición veterotestamentaria⁶⁹, relativo al Antiguo Testamento, consintiendo la que se convertiría la imagen del querubín con mayor difusión. Un ejemplo de la representación del querubín mayormente aceptada, se encuentra en la tabla del Juicio Final de Nicoló y Giovanni⁷⁰ realizada en la segunda mitad del siglo XII procedente del Oratorio de

⁶³ I Samuel 4:4-7

⁶⁴ “El otro querubín también medía diez codos; ambos querubines tenían la misma medida y la misma forma. La altura de uno de los querubines era de diez codos, y asimismo la del otro querubín.” (I Reyes 6:25-26)

⁶⁵ “Y las alas de los dos querubines medían veinte codos; el ala de uno, de cinco codos, tocaba la pared de la casa, y su otra ala, de cinco codos, tocaba el ala del otro querubín. Y el ala del otro querubín, de cinco codos, tocaba la pared de la casa; y su otra ala, de cinco codos, se unía al ala del primer querubín.” (II Crónicas 3:11-12)

⁶⁶ Sal 18:12: “Por el fulgor de su presencia se desvanecieron sus densas nubes en granizo y carbones encendidos.”

⁶⁷ Isaías 37: 16

⁶⁸ La figura del querubín aparece también en Daniel 33:55 y Hebreos 9:5.

⁶⁹ Véase Giorgi, R., p. 305

⁷⁰ Según Giorgi (2004), esta representación es un ejemplar de querubín con seis alas, dos arriba, dos abiertas y dos plegadas sobre el cuerpo, a pesar de no tener las cuatro cabezas.

San Gregorio Nazianzeno en Roma, actualmente está ubicada en la Pinacoteca Vaticana.

La representación iconográfica de la tabla está dividida en cinco fajas superpuestas, cada una con su inscripción explicativa en latín. En la parte superior que es en donde nos enfocaremos, aparece Cristo entre querubines y ángeles, en ella se muestran a dos querubines uno a cada lado de Jesús (Imagen 1.16), en la imagen aquí expuesta se presenta un querubín con seis alas cubiertas por ocelos y las ruedas que se desplazan con ellos.



Imagen 1.16. Niccolò di Giovanni. Querubín, detalle del juicio final. 1080. Pinacoteca Vaticana, Roma.

Sin embargo en las representaciones de los querubines con el tiempo dejan de tener una clara distinción con los serafines, confundiéndose imágenes de unos y otros para transformarse en el Renacimiento, en las figuras aladas de cabezas infantiles.⁷¹ En la obra de Andrea Mantegna, pintor cuatrocentista italiano, podemos observar a los querubines con dichas características alejados de la antigua tradición iconográfica, ya olvidado para su época y que muchos artistas se adecuan a esta.

⁷¹ Ídem, p. 305.

Los querubines se presentan con apariencia infantil, encargados de elevar sus cantos a Dios, sus alas están pintadas de diferente manera, hacia adelante, y sobre las nubes para simular la función de vuelo; estos se encuentran ubicados alrededor de la Virgen que sostiene al niño Jesús, quien lleva sus brazos al cuello de María con la mirada fija hacia arriba. (Imagen 1.17).



Imagen 1.17. Andrea Mantegna, Virgen con el niño y querubines. 1485. Pinacoteca de Brera, Milán.

Por lo que podemos notar la representación iconográfica del querubín ha cambiado significativamente a lo largo del tiempo, claro ejemplo es el que aparezcan localizados al entorno de la Virgen María o a sus pies sosteniendo una luna menguante, elevándola a las esferas superiores. No obstante esta notable variación aún mantiene el valor simbólico tal y como lo describe Pseudo Dionisio⁷², seres luminosos y poseedores del conocimiento divino, encargados de acoger en sí la plenitud de dones portadores de sabiduría y compartirlos con los inferiores conforme al plan bienhechor de la Deidad.

⁷² Véase *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, p. 146.

1.2.3. Tronos

De acuerdo a Duston et al. (1998), los “tronos” son aquellos que conocen los patrones de la creación, ya que se encuentran en la mente de Dios⁷³. En esto coincide Areopagita (1995) que declara que “están muy por encima de toda deficiencia terrena, como se manifiesta por su ascender hasta las cumbres; que están siempre alejados de cualquier bajeza; que han entrado por completo a vivir para siempre en la presencia de aquel que es el Altísimo”⁷⁴. Los tronos significan “acogida”, es por esto que son portadores de Dios y están siempre listos para acoger su visita y sus dones.

En las fuentes bíblicas los tronos son las ruedas del carro de Dios, dice Réau (1999). Tienen forma de ruedas ceñidas y aladas, sembradas de ojos. Uno de los relatos de la imagen de estas entidades celestiales es el narrado por el profeta Ezequiel:

Y miré, y he aquí venía del norte un viento tempestuoso, y una gran nube, con un fuego envolvente, y alrededor de él un resplandor, y en medio del fuego algo que parecía como bronce refulgente, y en medio de ella la figura de cuatro seres vivientes. Y esta era su apariencia: había en ellos semejanza de hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Y los pies de ellos eran derechos, y la planta de sus pies como planta de pie de becerro; y centelleaban a manera de bronce muy bruñido. Debajo de sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos de hombre; y sus caras y sus alas por los cuatro lados. Con las alas se juntaban el uno al otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba derecho hacia adelante. Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro; asimismo había en los cuatro cara de águila. Así eran sus caras. Y tenían sus alas extendidas por encima, cada uno dos, las cuales se juntaban; y las otras dos cubrían sus cuerpos. Y cada uno caminaba derecho hacia adelante; hacia donde el espíritu les movía que anduviesen, andaban; y cuando andaban, no se volvían. Cuanto a la semejanza de los seres vivientes, su aspecto era como de carbones de fuego encendidos, como visión de hachones encendidos que andaba entre los seres vivientes; y el fuego resplandecía, y del fuego salían relámpagos. Y los seres vivientes corrían y volvían a semejanza de relámpagos. Mientras yo miraba los seres vivientes, he aquí una rueda

⁷³ Duston et al., 1998, p.38.

⁷⁴ Areopagita 1995, pp.146-147.

sobre la tierra junto a los seres vivientes, a los cuatro lados. El aspecto de las ruedas y su obra era semejante al color del crisólito. Y las cuatro tenían una misma semejanza; su apariencia y su obra eran como rueda en medio de rueda. Cuando andaban, se movían hacia sus cuatro costados; no se volvían cuando andaban. Y sus aros eran altos y espantosos, y llenos de ojos alrededor en las cuatro. Y cuando los seres vivientes andaban, las ruedas andaban junto a ellos; y cuando los seres vivientes se levantaban de la tierra, las ruedas se levantaban. Hacia donde el espíritu les movía que anduviesen, andaban; hacia donde les movía el espíritu que anduviesen, las ruedas también se levantaban tras ellos; porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. Cuando ellos andaban, andaban ellas, y cuando ellos se paraban, se paraban ellas; asimismo cuando se levantaban de la tierra, las ruedas se levantaban tras ellos; porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. Y sobre las cabezas de los seres vivientes aparecía una expansión a manera de cristal maravilloso, extendido encima sobre sus cabezas. Y debajo de la expansión las alas de ellos estaban derechas, extendiéndose la una hacia la otra; y cada uno tenía dos alas que cubrían su cuerpo⁷⁵.

Dicho encuentro tiene lugar en el mismo sitio en que tuvo contacto el profeta con los querubines, posterior a la visión de estos seres en forma de rueda y con la luminosidad de un relámpago. De hecho, los tronos se encuentran por encima de toda complacencia terrena y su nombre es simbólico porque no indica realidad material, advierte Areopagita (1995)⁷⁶ del análisis del libro de los *Salmos* cuando habla de la Deidad: “Presta oído, oh Pastor de Israel; tú que guías a José como un rebaño; tú que estás sentado más alto que los querubines; ¡resplandece!”⁷⁷. Y en Salmos 80:1 lo podemos encontrar, “El SEÑOR reina, estremézcanse los pueblos; sentado está sobre los querubines, tiemble la tierra.”

Consiguiente no son visibles en estos pasajes de las Sagradas Escrituras, empero aventajan en cuanto poder se refieren como dice Dionisio, además de poseer virtudes que son la disciplina, la constancia y la fidelidad hacia Dios. Sus características son la justicia y el equilibrio. Transportan a Dios a través de todos los sitios, es donde Dios se posa en su grandeza, y, al igual que los serafines y los querubines, el fuego y el relámpago son sus aliados.

⁷⁵ Ezequiel 1:4-23

⁷⁶ Areopagita, p. 147

⁷⁷ Sal 99:1

En iconografía, una de sus representaciones la podemos encontrar en el Baptisterio de San Juan en Florencia, en los mosaicos de la cubierta del techo realizado bajo la dirección del fraile franciscano Jacopo da Torrita entre el siglo XIII y XIV (Imagen 1.18). Este mosaico se compone de tres secciones: el juicio final, la recompensa de los salvados y los castigos de los condenados; es en la primera sección, la del juicio final, ubicada en la zona central del techo donde se aprecia un Cristo y las jerarquías angélicas a su alrededor, aquí encontramos el coro de los tronos que llevan en la parte superior su nombre y cómo podemos apreciar llevan las alas multicolor y túnicas ricamente decoradas con joyas y en sus manos portan una flama.



**Imagen 1.18. Techo de mosaico. Tronos. 1225
Baptisterio de San Juan en Florencia, Italia.**

Otra representación iconográfica de los tronos es la realizada por el pintor italiano Guariento di Arpo en el siglo XIV (Imagen 1.19), aquí los tronos a pesar de no tener las alas multicolores, característica esencial que se le atribuye a estos

ángeles en su manifestación artística del arte occidental. Están sentados sobre círculos concéntricos de arco iris y llevan en las manos un lirio como atributo que simboliza pureza.

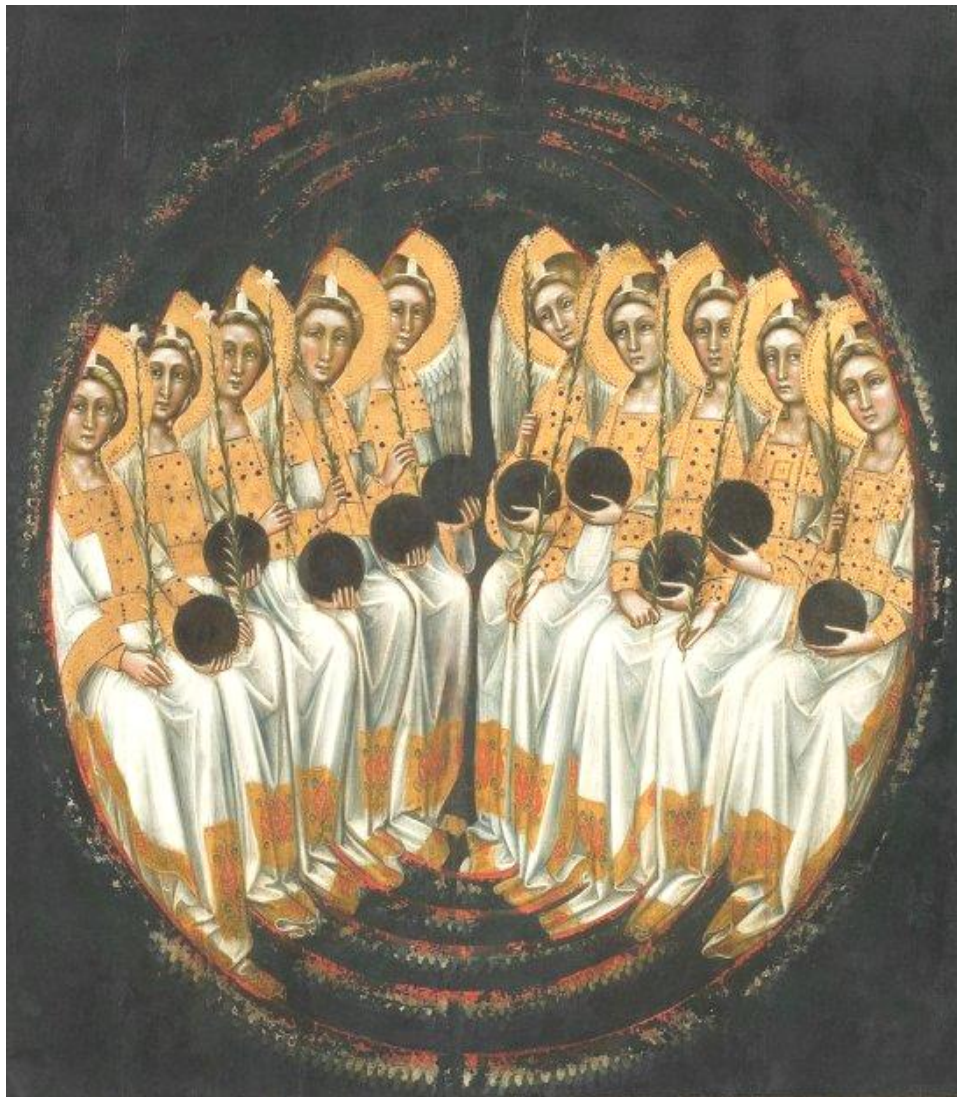


Imagen 1.19. Guariento di Arpo. Tronos, 1354.
Museo Cívico de Padua

En el fresco realizado por Benozzo Gozzoli que se encuentra ubicado en el ábside la Iglesia de San Agustín en San Gimignano, Italia (Imagen 1.20); se representan nuevamente los tronos, estos están localizados en la parte central de la obra acompañados por una serie de ángeles, entre ellos los serafines en color rojo y querubines en azul, además de servir de de asiento a Dios que fija la mirada hacia Cristo que está del lado derecho y del otro se ve a la Virgen, ambos con túnicas sencillas arrodillados ante el Señor, también se aprecia al Espíritu Santo en el medio.



Imagen 1.20. Benozzo Gozzoli. Detalle del fresco de San Sebastián intercesor. 1464. Iglesia de San Agustín en San Gimignano, Italia

Otro ejemplar de los tronos se halla en *La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombre artes y oficios* realizado por Thomas Heywood en el siglo XVII (Imagen 1.21). Aquí se muestra en el centro al trono que asiste a la entronización de la presencia de Dios, a su alrededor se distingue el grupo simbólico de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis⁷⁸, dividido en grupos de doce de cada lado.



Imagen 1.21. Thomas Heywood. *The Throne*. 1635
La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombres
artes y oficios. Impreso en Londres por Adam Iflip

⁷⁸ Pasaje del *Apocalipsis*: “Y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y sentados en los tronos, veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en la cabeza.” (*Apocalipsis* 4:4)

Una representación más de los tronos, es en la obra realizada por el pintor novohispano Juan Correa (Imagen 1.22), que introduce el simbolismo de las fuentes de información bíblicas para la realización de esta composición⁷⁹. Aquí se ilustra un trono dorado sostenido por un grupo formado por cinco ángeles, dichos ángeles visten túnicas sencillas y joyas muy discretas, así como el uso de cáligas romanas.

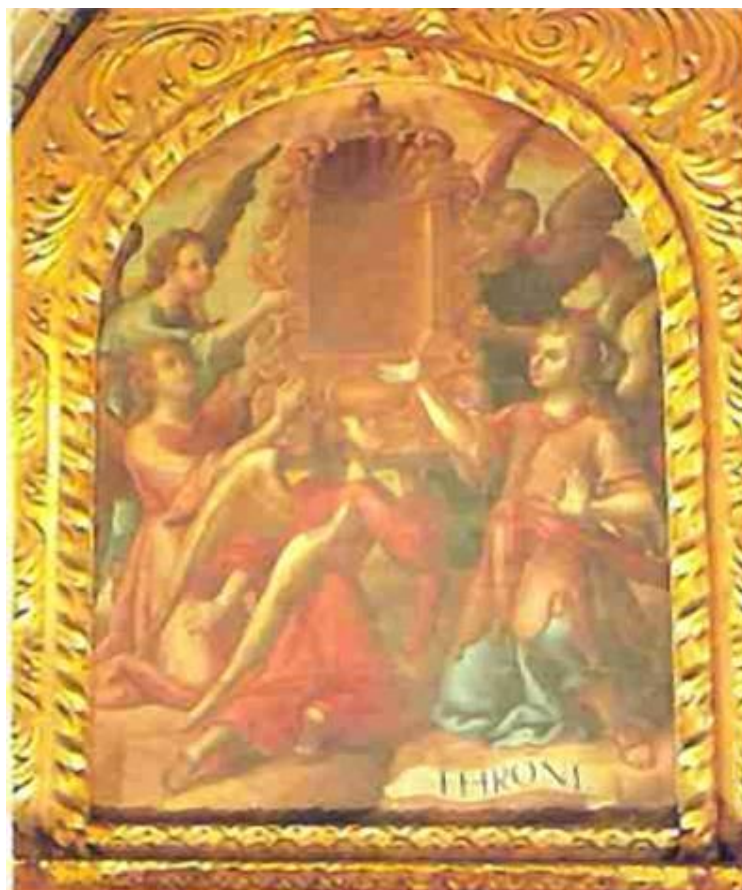


Imagen 1.22. Juan Correa. Tronos. 1714.
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

Siguiendo a Dionisio dice que los tronos son seres celestiales de altísima pureza, que cuya presencia es poderosa, según hemos podido comprobar con el relato del profeta Ezequiel, sin embargo para Tomás de Aquino (2001), los tronos significan poder judicial abriéndose a sus dones.⁸⁰ Incluso también y como

⁷⁹ Vargas Lugo, E. y Guadalupe Victoria, J. (1994). *Juan Correa: Su vida y su obra. Tomo IV*. México: UNAM, pp. 87-88.

⁸⁰ Véase *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, p. 147

advierde el teólogo, los tronos están tan próximos a Dios como los querubines y serafines, puesto que es sobre ellos sobre quien Dios está sentado.

Para concluir con esta primera jerarquía, basta decir que tiene su puesto junto con la Deidad como dice Pseudo Dionisio, además de estar en el vestíbulo de la Trinidad, aventajan todo poder visible e invisible. Son seres puros porque trascienden completamente toda debilidad y grados inferiores, aquí el jesuita se refiere a los grados ínfimos de los santos. Su pureza los coloca por encima de otros poderes al adherirse a su propio orden moviéndose en amor a Dios, esto quiere decir según Pseudo Dionisio a que su propiedad fundamental es el ser semejantes a Dios y con su poder participan en la actuación de Él. Siendo así, jerárquicamente los más altos en ser los primeros en torno a Dios.

Podemos decir en el mismo sentido que lo entiende Dionisio que la purificación, iluminación y perfección, las tres son parte de la ciencia divina que actúa a través de esta primera jerarquía de ángeles, quienes a través de las Escrituras manifiestan su iluminación divina transfiriéndola a sus inferiores inmediatos. “Son estas inteligencias, por cuanto viven en conformidad con Dios, el lugar donde mora la Deidad, como dice la Escritura”⁸¹, transmitiendo la enseñanza que de Dios es Unidad.

1.3. Triada Intermedia

Tomás de Aquino en su obra *Compendio de Teología* (1980) dicta que la segunda jerarquía está encargada del orden mecánico en el Universo; es decir está encomendada de gobernar los astros celestes y los elementos de la tierra⁸². Esta jerarquía se compone por tres órdenes, Santo Tomás lo define como las tres cosas pertenecientes a las causas universales que obran según el intelecto: las dominaciones, las virtudes y los poderes o potestades, de los que también habla San Pablo en sus epístolas a los *Efesios* y a los *Colosenses*.

⁸¹ Ídem, p.152.

⁸² Tomás de Aquino. (2001). *Suma de Teología (Tomo I)*. Madrid: BAC, p. 165

El asunto que se discute en especie a la unificación con Dios, según el teólogo, en lo que se refiere a las órdenes de la segunda triada, es la necesidad de pre ordenar lo que debe hacerse concerniente a las causas universales que en virtud de esto, el primer orden recibe el nombre de *Dominaciones* porque corresponde a dar preceptos y pre ordenar. Otra de las razones en los efectos de las causas y unificación, como dice Tomás de Aquino, es aquello que mueve la ejecución de la obra como el principado de la ejecución, por esto en el segundo orden de esta jerarquía recibe el nombre de *Principados*, según San Gregorio o con la designación de *Virtudes* según Dionisio porque tienen un gran poder o virtud para obrar. Por último, el tercer orden llamado *Potestades* se dedica a alejar todo lo que puede ser obstáculo para la ejecución de las órdenes divinas en las causas universales, es por esto y siguiendo al teólogo que también son capaces de alejar a los demonios⁸³.

Los nombres Dominación, Potestad y Principado pertenecen de distinta manera a la gobernación, esto declara Tomás de Aquino en *Suma de Teología* (2001). Con esto entendemos porque en las representaciones iconográficas de las órdenes de la segunda jerarquía, los principados llevan en ocasiones un cetro y corona como símbolos del poder divino, las virtudes se relacionan con la Pasión de Cristo y las potestades simbolizan la victoria contra el demonio.

Podemos compendiar que estos seres angélicos se distinguen por portar determinados objetos que les distinguen como anteriormente fueron mencionados, aunque su clasificación en sí es complicada como lo sostiene Réau (1999):

Los atributos de las otras jerarquías angélicas son más vagos y variables. Las dominaciones portan el cetro y la corona, salvo que lleven casco y empuñen una espada. Las virtudes llevan un libro. Los principados están vestidos ya como guerreros, ya como diáconos, y llevan una rama de lis⁸⁴.

Consiguientemente la representación iconográfica de la Segunda Triada es muy versátil como lo dice Réau, pues no poseen, como en el caso de la Triada Superior, elementos físicos como la forma, el color o el número de alas que les permitan ser fácilmente identificados.

⁸³ Ídem, p. 165-166

⁸⁴ Réau 1999, p.65.

Encontramos pues, que los seres angélicos de dicha Triada ya no están constituidos por el relámpago y el fuego, sino que reciben directamente el reflejo de luz divina proyectado por la Triada Superior, tal como lo refiere Pseudo Dionisio, que dicha transmisión de una triada a otra es una alegoría de la perfección, que al estar un tanto más alejada de Dios, ve disminuida su luminosidad al pasar del primero al segundo orden, es decir, esta jerarquía celeste muestra su configuración con Dios logrando la purificación, iluminación y perfección, recibiendo de la Deidad las iluminaciones que llegan a través del primer orden jerárquico⁸⁵.

Esta transmisión de una jerarquía a otra, enseña que la perfección de las realidades divinas es superior cuando es revelada directamente que por las visiones llegadas de otro modo. Consecuentemente, participan de manera más perfecta a Dios los ángeles más inmediatos que los que están subordinados, siendo que las primeras inteligencias perfeccionan, iluminan y purifican a los de grado inferior. Cabe decir, que esta segunda jerarquía se adjudica el deber de las causas universales de Dios, en la que cada miembro está subordinado a la Triada superior, cumpliendo con su actividad y manifestando el conocimiento innato de la verdad.

1.3.1. Dominaciones o Dominios

El termino *dominaciones*, de acuerdo a Pseudo Dionisio Areopagita, es “un elevarse libre y desencadenado de tendencias terrenas, sin inclinarse a ninguna de las tiránicas desemejanzas que caracterizan a los duros dominios”⁸⁶. Las dominaciones no toleran ningún defecto, es por eso que están por encima de cualquier subordinación y limpias de toda desemejanza buscando siempre alcanzar el verdadero dominio, es por ello que se asemejan al Señor⁸⁷. Como ya se ha dicho con anterioridad, reciben el reflejo de la luz eterna, la perfección y la pureza de la Triada Superior, quienes conviven con la Deidad.

⁸⁵ Ídem, p.154.

⁸⁶ Areopagita, 1995, p.153.

⁸⁷ Areopagita, D., Op. Cit., p. 153.

El término *dominaciones* puede verse relacionado indistintamente con el nombre de “Señores” como se expone en las fuentes bíblicas que Tomás de Aquino expone en su obra *Suma de Teología* (2001), argumentando que se les denomina así por su participación a las órdenes principales, por cuanto de ellos reciben los inferiores sus dones; además de prescribir lo que se ha de hacer⁸⁸. El teólogo cita a Pseudo Dionisio en su obra indicando que su nombre significa libertad o exención de condición servil y de sujeción baja, por tal motivo Tomás de Aquino declara que una de sus funciones principales es el verdadero dominio de su cooperación con Dios, así como regir los deberes de los demás ángeles.

Para Duston et al. (1998), las dominaciones son los que nombran las cosas por hacer⁸⁹, son el orden encargado de establecer las normas para la coordinación de las interrelaciones del mundo espiritual con el físico y prescriben las reglas básicas para lograr el crecimiento espiritual de los seres humanos por quienes también interceden, por esto se comprenden como “potencias de superación de toda atracción de lo despreciable” que declara Gozzelino en *Ángeles y demonios* (2006)⁹⁰. De la misma manera, algunos teóricos sostienen que las dominaciones son vertientes de misericordia, se ha dicho que viven dentro del segundo cielo y son los vigilantes de que se haga cumplir la voluntad de Dios. Esta orden es la encargada de establecer los modelos de formas humanas que deberán manifestarse en el mundo físico, todo esto de acuerdo al plan de Dios como sostiene Tomás de Aquino.

En iconografía, las dominaciones son frecuentemente representadas llevando la cruz en su mano izquierda y la espada desenvainada en la diestra cuyo simbolismo se asocia con el principio destructor y creador. Posee además alas llameantes que indican el fuego purificador y en otras representaciones, como sostiene Réau, porta el cetro y la corona como anteriormente lo mencionamos.

En la obra titulada *Dominaciones* por Guariento di Arpo realizada en el siglo XIV (Imagen 1.23), podemos ver varias de estas características

⁸⁸ Tomás de Aquino cita a Gregorio Magno diciendo: “Ciertos coros de ángeles se llaman dominaciones, porque los demás están sometidos a obedecerlos.”, p. 922.

⁸⁹ Confrontar con Duston et al, 1998, p.38.

⁹⁰ Gozzelino, G. (2006). *Ángeles y demonios: Las criaturas invisibles y las vicisitudes humanas*. Bogotá: San Pablo, p. 62.

iconográficas que lo definen, se muestra al ángel coronado y sobre su cabeza un halo, ambos ricamente decorados; sus alas multicolor están expandidas, porta en su mano un cetro y una esfera en la otra indicando el dominio perfecto, separado de las cosas bajas y consagrado al poder soberano de la Deidad. Está sentado en un trono que indica la capacidad de dominar.



Imagen 1.23. Guariento di Arpo. *Dominaciones*. 1354.
Museo Cívico, Padua.

En *La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombre artes y oficios* por Thomas Heywood (Imagen 1.24), también observamos una representación más de las dominaciones. El ángel está ubicado en la parte superior, lleva en su mano izquierda una cruz alta y en la diestra la espada desenvainada en alto para cumplir la tarea encomendada por Dios, viste una túnica sencilla y tiene la mirada fija hacia abajo donde se encuentra un cordero que simbólicamente es Cristo, rodeado por ángeles.



Imagen 1.24. Thomas Heywood. *The Dominations*. 1635.
Impreso en Londres por Adam Iflip

Otra representación de las dominaciones, es en la obra realizada por el pintor Juan Correa (Imagen 1.25). La figura del ángel se halla al centro con la mirada hacia arriba, lleva una corona dorada sobre su cabeza y las alas expandidas. Viste una túnica ricamente decorada y un faldón que remata con joyas sobre sus rodillas y sandalias de media caña. En su mano izquierda lleva el cetro y con la derecha señala el nombre que lleva por título *Domination*, el ángel se encuentra rodeado por otros ángeles de similares características con la corona y el cetro.



Imagen 1.25 Juan Correa. Dominaciones. Siglo XVIII
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

Las actividades de las dominaciones cubren todo el desarrollo del plano divino, muchas veces deben descender ellos mismos a los planos densos para que se cumplan los preceptos de la Deidad como lo declara Tomás de Aquino (1980), su función se centra en hacer cumplir esas leyes que Dios envía a los hombres (p.165). Al coordinar la transmisión de las reglas divinas se vale de los ángeles pertenecientes a la triada inferior, aquellos que pueden estar en contacto directo con la humanidad, aunque, como ya se ha dicho, muchas de las veces ellos mismos desempeñan el papel de mensajero divino.

1.3.2. Virtudes

El nombre de Virtudes significa participación de la virtud divina, esta definición planteada por Tomás de Aquino (2001) nos dice que las virtudes celestes son intermediarios entre la esencia y la operación, en este sentido indica cierta superioridad de fortaleza que en el lenguaje neoplatónico tienen correlación en cuanto a su significado que es fuerza ilimitada, así como lo entiende igualmente Pseudo Dionisio Areopagita que compendia las funciones atribuidas a las Virtudes de una manera bastante breve puntualizando que las virtudes “aluden a la fortaleza viril, inquebrantable en todo obrar, al modo de Dios”⁹¹.

Dichas virtudes son capaces de excluir toda pereza mientras permanezcan en la luz divina que les es dada por Dios, esta firmeza llega a ser, dentro de lo posible, verdadera imagen de la Potencia orientada a toda fortaleza y que además al mismo tiempo transmiten el poder dinámico y divino a sus inferiores.⁹²

Por consiguiente, las virtudes son los seres angelicales que según Duston et al. (1998), comunican la fuerza (*virtus*) de llevar a cabo lo que se debe hacer y distribuir las tareas de los poderes a los otros ángeles⁹³. Se identifican como intercesores de los hombres ante Dios, son los que se encuentran cerca de la humanidad y los fortalecen llenándolos de bendiciones, las virtudes las podemos encontrar en la *Epístola a los Efesios* y también aparecen en la Ascensión de Cristo, donde dos ángeles pertenecientes a esta orden, le escoltaron hacia el cielo en el posterior al acto de la Resurrección.

En un pasaje del evangelio apócrifo sobre la vida de Adán y Eva posterior a su expulsión de paraíso, nos hace ver la intercesión de las virtudes a favor de los humanos, venían doce ángeles y dos virtudes, que se pararon a los flancos derecho e izquierdo de Eva; entre este divino grupo se reconoce al Arcángel Miguel quien le reconforta diciendo que las plegarias en boca de Adán habían sido escuchadas, de esta manera el grupo angelical le socorre en el nacimiento de Caín, su primogénito. Por lo tanto, las virtudes responden a las peticiones de los seres

⁹¹ Areopagita, 1995, p.154.

⁹² Ibídem, p. 154

⁹³ Duston et al. 1998, p.38.

humanos hechas a Dios; poseen la función de substanciación, lo que significa que la manifestación de estos seres puede ser visible.

En iconografía se les representa por lo general de pie o socorriendo a alguien por tener atribuidos esa virtud. Llevan consigo una espiga, símbolo de la abundancia, el alimento en la tierra material y el celestial. En el mosaico del techo del Baptisterio de San Juan en Florencia (Imagen 1.26), las virtudes se manifiestan en dos ángeles con alas multicolores, en sus manos portan una espiga y socorren a unas personas que se observan a su lado inferior izquierdo, arriba encontramos escrito su nombre *Virtutes*.



**Imagen 1.26. Techo de mosaico. Virtudes. 1225
Baptisterio de San Juan en Florencia, Italia.**

En la obra realizada por Guariento di Arpo llamada *Virtud* (Imagen 1.27), el ángel que se muestra socorre a un peregrino y a un mendigo que piden su ayuda de rodillas. La imagen de la virtud lleva en su mano una espiga y su vestimenta en tonos claros está sencillamente decorada.



Imagen 1.27. Guariento di Arpo. *Virtud*. 1354.
Museo Cívico, Padua

En *La Jerarquía de los Ángeles Benditos*, sus nombre artes y oficios encontramos otra representación de las órdenes celestiales (Imagen 1.28), aquí las virtudes se representan por un ángel de espaldas volando hacia el Espíritu Santo, en su mano izquierda porta la espiga, característica esencial para su



reconocimiento y a su alrededor se aprecia una serie de querubines en las nubes que los rodean, en la parte inferior se representa Cristo crucificado, que como habíamos dicho las virtudes se asocian simbólicamente con la Pasión de Cristo.

Imagen 1.28. Thomas Heywood. *The Vertues*. 1635. La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombres artes y oficios. Impreso en Londres por Adam Iflip

Una representación más se enuncia en la obra realizada por el pintor Juan Correa ubicada en la Catedral de México (Imagen 1.29), aquí las virtudes se conforman por seis ángeles que llevan en sus manos esferas en tonalidad oscura, visten túnicas sencillas y calzan cáligas romanas, el ángel del centro lleva sandalias de media caña rematadas por una joya, mientras se divisa el nombre de *Virtutes* sostenido por otro ángel.



Imagen 1.29. Juan Correa. Virtudes. Siglo XVIII
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

Según San Gregorio, las Virtudes son el orden más elevado de esta jerarquía porque, de acuerdo a Tomás de Aquino (1980), obran cosas sobrenaturales para probar las cosas que anuncian y son superiores a la razón (p.166), y por eso, se dice que es propio de estos seres angélicos hacer milagros, logrando que se manifieste la gracia divina en el mundo físico y manifestándose ante ellos mediante la realización de dichos milagros, es por tal motivo que se reconocen como los portadores de las bendiciones del Todopoderoso, puesto que son “potencias de estabilidad en el bien”⁹⁴. Trabajan conjuntamente con los ángeles del coro de los poderes, con el fin que las normas que rigen el funcionamiento del universo sigan lo establecido por Dios.

⁹⁴ Gozzelino, 2006, p.62.

1.3.3. Potestades

Según Pseudo Dionisio Areopagita (1995) las *potestades* están armoniosamente dispuestas para recibir los dones de Dios, “indican, además, la naturaleza ordenada del poder celestial e intelectual”⁹⁵, levantándose hacia Dios indefectiblemente y que en su bondad elevan consigo los ordenes inferiores. De igual manera, se parecen al poder que es fuente de toda potestad.

Las potestades o “conductores del orden sagrado” son consecuentemente las potencias de armonía y paz, son las que instan orden y designan cierta intimación según se declara en la Epístola de San Pablo a los Romanos 13:2: “Por consiguiente, el que resiste a la autoridad, a lo ordenado por Dios se ha opuesto; y los que se han opuesto, sobre sí recibirán condenación.” El que resiste a la potestad, dice Tomás de Aquino (2001), la ordenación divina resiste; es por eso que de acuerdo a Dionisio el nombre de Potestad significa cierta ordenación, respecto a la recepción de las acciones divinas que ejercen los superiores a los inferiores⁹⁶.

Siguiendo a Tomás de Aquino (1980), se les identifica con separar los obstáculos que se oponen a la ejecución de las órdenes de la Deidad⁹⁷. El apóstol San Pablo severamente advirtió a través de sus epístolas que las potestades pueden parecer tanto del bien como de igual manera del mal:

Y no es maravilla, porque el mismo Satanás se disfraza como ángel de luz. Así que, no es extraño si también sus ministros se disfrazan como ministros de justicia; cuyo fin será conforme a sus obras⁹⁸.

Esto se debe a que son ejecutores de la ley divina y alejan todo obstáculo como anteriormente referimos, lo podemos observar también en Romanos 13:1: “Sométase toda persona a las autoridades que gobiernan; porque no hay autoridad sino de Dios, y las que existen, por Dios son constituidas.” Aquí se revela que el ser humano está sometido a las potestades por lo que tenían que temerles, esto se

⁹⁵ Areopagita, 1995, p.154.

⁹⁶ Tomás de Aquino, 2001, p.922.

⁹⁷ Tomás de Aquino, 1980, p.166.

⁹⁸ II Corintios 11: 14-15

enuncia como un esfuerzo por mantener el equilibrio de las almas. Así, las potestades tienen la función primordial de equilibrar o conjuntar a los opuestos. Son también, encargados de supervisar el trabajo que Dios manda como dice Dionisio.

A las potestades se les encuentra representadas dentro de la iconografía portando una espada flamígera. En la obra titulada *Potestad* por Guariento di Arpo (Imagen 1.30), podemos observar que el ángel tiene alas con colores del arco iris que significa la alianza entre Dios y los hombres, lleva sujeto un demonio atado con una cadena pisoteándolo, esto nos muestra el pensamiento de Gregorio Magno, que asimilaba que los seres humanos eran capaces de expulsar a las fuerzas malignas mediante la oración a las potestades.



**Imagen 1.30. Guariento di Arpo. *Potestad*. 1354.
Museo Cívico, Padua**

La figura de las potestades realizada por Thomas Heywood (Imagen 1.31), muestra un ángel que lleva una espada flamígera en su mano derecha y con la izquierda sostiene un corazón en alto, viste túnica blanca y lleva los pies descalzos, al fondo se aprecian varios ángeles caídos que descienden al infierno.



**Imagen 1.31. Thomas Heywood. *The Powers*. 1635.
La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombres artes y oficios.
Impreso en Londres por Adam Iflip**

Por último, una representación más de Juan Correa (Imagen 1.32) donde se ven las potestades figuradas por ángeles en traje de guerra romano con sandalias de media caña rematadas por una joya, acompañados por San Miguel Arcángel que lleva un casco de guerra emplumado y porta en su mano derecha una lanza, con la izquierda sostiene su capa, los demás ángeles también llevan una lanza y fijan la mirada hacia el arcángel guerrero, en la parte inferior izquierda se observa el título *Potestates* sostenido por un ángel.



Imagen 1.32. Juan Correa. Potestades. Siglo XVIII
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

Las potestades son guardianes del orden y es por eso que Tomás de Aquino (1980) expresa que son capaces de alejar al demonio, porque son responsables de que coexista armonía entre el bien y el mal, por lo cual trabajan conjuntamente con las virtudes que se encargan de distribuir de manera proporcionada dichos opuestos siguiendo los mandatos de la Deidad.

1.4. Triada Inferior

La tercera jerarquía, siguiendo a Santo Tomás en el *Compendio de Teología* (1980), es la que está en relación inmediata con la humanidad, de la cual recibimos el conocimiento que de ellos tenemos. De acuerdo a Gozzelino (2006) es el orden más bajo y por tanto el más próximo a nosotros, también se divide en

tres órdenes según expresa Tomás de Aquino, siendo el más inferior el de los Ángeles porque anuncian a los hombres las cosas necesarias para su regencia, por lo cual son también denominados como Custodios de la humanidad, además de ser los transmisores del misterio de Dios⁹⁹. Sobre esta orden se encuentran los Arcángeles, que son aquellos que anuncian a los hombres lo que es superior a la razón, “como los misterios de la fe”¹⁰⁰. El orden más elevado se llama Principados¹⁰¹, denominación otorgada por Dionisio Areopagita y citado por Santo Tomás (1980), puesto que presiden a cada nación; los Ángeles, a cada hombre y los Arcángeles se encargan de dar a conocer, y como dice Dionisio, las cosas pertenecientes a la común salvación a los hombres.

El teólogo también decreta como hemos dicho, que el tercer coro de esta tercera triada, los llamados ángeles, presiden las jerarquías humanas con la finalidad de guiar el alma a la elevación, para que el espíritu retorne a Dios, el origen de todas las cosas existentes. Así es que, a manera de escala la tercera triada recibe el reflejo luminoso de la segunda, que a su vez recibe la luz purificadora y divina de la triada superior, que moran junto a Dios eternamente, de esta forma, el ser humano se ve iluminado por estos intermediarios: los ángeles y arcángeles.

Este orden ejerce las funciones del orden superior porque obra por su virtud ya que las potencias superiores poseen de mejor manera lo perteneciente a las inferiores, es por esta razón que es en cierto modo todo común entre ellos, pero sin embargo adquieren nombres particulares de las cosas, mientras que los ángeles conservan el nombre común porque obran por la justicia de todos.¹⁰²

Dentro de las Sagradas escrituras encontramos relatos sobre encuentros humanos con ángeles, los primeros declaran que los ángeles son seres que irradian luz, como una reminiscencia a Plotino, quien en la época helenística afirmaba que la luz era elemento primordial del reflejo de la belleza divina, la eterna perfección. Ciertamente que la luz de los ángeles no es cegadora ni tan resplandeciente como la

⁹⁹ Confrontar con Gozzelino, p. 63.

¹⁰⁰ Tomás de Aquino 1980, pp. 166-167.

¹⁰¹ Para San Gregorio Magno se llama *Virtudes* porque obran a través de milagros para probar lo que anuncian que es superior a la razón.

¹⁰² Tomás de Aquino 2011, p.167.

que poseen los seres de la Triada Superior afirma Areopagita (1995), lo que confirmaría que la luminosidad se distribuye como a través de un filtro que disminuye su resplandor.

La tercera triada, como ya se ha dicho, constituida por Principados, Arcángeles y Ángeles se encuentra firmemente enraizada dentro del reino celestial, posición que implica el que los tres órdenes sean los más expuestos y vulnerables a cualquier corrupción como dice Tomás de Aquino (2001). Es dentro de esta Triada en la que reconocemos una apariencia de alguna manera parecida a la humana terrenal.

1.4.1. Principados

Los principados, es el primer orden de esta jerarquía y los primeros en ejecutar lo mandado que ejercen a imitación de Dios, dice Areopagita (1995) que su nombre significa “guía con orden sagrado”, cuyo poder ejercido es la capacidad de orientarse hacia el Principio que está sobre todo principio y, como príncipes, tienen la obligación de guiar a otros hacia El¹⁰³ y de esta manera hacen que todo lo eterno y espiritual regresen a su origen.

Es por ello que se les llama propiamente Príncipes, pero ser Príncipe, como dice Gregorio¹⁰⁴, “es tener prioridad entre los otros”¹⁰⁵ como lo podemos encontrar en los Salmos que dice: “Precedían los príncipes juntamente con los cantores”¹⁰⁶. Igualmente, poseen el poder de recibir plenamente la marca del Principio de principios, y mediante el ejercicio equitativo de sus poderes transmiten el conocimiento de las formas supraesenciales, de Dios mismo, el principio de todo orden.

En su origen los principados fueron considerados como una jerarquía que estaba a cargo de los pueblos y naciones, también eran responsables de las

¹⁰³ Areopagita, 1995, p.157.

¹⁰⁴ Ctd. en Tomás de Aquino, 2001.

¹⁰⁵ Tomás de Aquino, 2001, p.922.

¹⁰⁶ Ibídem, p.922.

grandes ciudades de la tierra como sustenta Tomás de Aquino (2001). Posteriormente, estas funciones se fueron expandiendo y el orden de los principados extendió su dominio para ser concebidos como los protectores de la religión, con lo cual dicha jerarquía adopta un punto más bien ortodoxo sobre la concepción del bien y del mal.

Se hace mención de los principados en *Efesios* 1:21: “muy por encima de todo principado, autoridad, poder, dominio y de todo nombre que se nombra, no sólo en este siglo sino también en el venidero.” En *Efesios* 3:10: “a fin de que la infinita sabiduría de Dios sea ahora dada a conocer por medio de la iglesia a los principados y potestades en los lugares celestiales [...]” y en *Colosenses* 1:16: “Porque en Él fueron creadas todas las cosas, tanto en los cielos como en la tierra, visibles e invisibles; ya sean tronos o dominios o poderes o autoridades; todo ha sido creado por medio de Él y para El.”

También se nombran en otros pasajes de las Sagradas Escrituras pero como poderes hostiles en *I Corintios* 15:24¹⁰⁷, *Efesios* 6:12¹⁰⁸ y *Colosenses* 2:15¹⁰⁹, es por eso que Duston et al. (1998), lo definen como los ángeles que empiezan con lo que se debe hacer, ya sea como líderes de las huestes angélicas o milicias celestiales. De cierta forma existe, como nos relata Areopagita (1995), una relación entre el número de las naciones y el número de los ángeles, puesto que la jerarquía de principados, arcángeles y ángeles hacen las revelaciones y presiden a las jerarquías humanas.

En iconografía dentro del arte occidental, los principados son representados de pie sobre una esfera que representa el plano terrenal, también son caracterizados con un cetro con el cual reciben la energía celestial y terrenal, o bien como ángeles armados que se dirigen hacia la Deidad. Un ejemplo es la obra titulada *Principados* por Guariento di Arpo en el siglo XIV (Imagen 1.33), aquí se

¹⁰⁷ “[...] entonces vendrá el fin, cuando entregue el reino al Dios y Padre, después que haya abolido todo dominio y toda autoridad y poder.”

¹⁰⁸ “Porque nuestra lucha no es contra sangre y carne, sino contra principados, contra potestades, contra los poderes de este mundo de tinieblas, contra las huestes espirituales de maldad en las regiones celestes.”

¹⁰⁹ Y habiendo despojado a los poderes y autoridades, hizo de ellos un espectáculo público, triunfando sobre ellos por medio de Él.

muestra clara-mente a un grupo de ángeles que se dirigen hacia Dios con traje de guerra, armados con lanza y escudo para guiar a las esencias inferiores.



Imagen 1.33 Guariento di Arpo. *Principados*. 1354.
Museo Cívico, Padua

En el siguiente ejemplo, una obra más de Thomas Heywood (Imagen 1.34) se muestra una de las características de los principados en iconografía, el ángel lleva un cetro en su mano derecha, tiene la mirada hacia el frente, detrás de su cabeza un halo resplandeciente sobresale, lleva túnica sencilla y alas desplegadas hacia atrás, sus pies están descalzos. Detrás de la figura principal, se distinguen otros personajes; en la parte superior del lado derecho a la Santísima Trinidad rodeada de nubes y en la parte inferior se divisan ciudades y un trono con un rey acompañado con una serie de personas, así como también seres infernales.



Imagen 1.34. Thomas Heywood. *The Principat*. 1635.
La Jerarquía de los Ángeles Benditos, sus nombres artes y
oficios. Impreso en Londres por Adam Iflip

En la obra titulada *Principatus* por el pintor Juan Correa (Imagen 1.35), se aprecian los ángeles en otra caracterización, en este caso llevan en sus manos coronas dirigidas hacia Dios como señal de servicio y mandato. Visten túnicas sencillas ceñida por un cintillo rematado en una joya en el centro, el ángel principal lleva una capa en tonos verdes y las alas desplegadas, en conjunto calzan cáligas romanas y su mirada se dirige hacia arriba, también se observan los rayos que emanan del cielo en tonos rojizos como símbolo de iluminación divina.



Imagen 1.35. Juan Correa. Principados. Siglo XVIII
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

1.4.2. Arcángeles

El orden de los Arcángeles forma una clase aparte en la jerarquía celeste, porque entre las cohortes innumerables de los seres angélicos, son los únicos que escapan de anonimato. Por esta razón se ha dicho que son los más importantes desde el punto de vista iconográfico y también dentro de la representación artística en Occidente. Sin embargo, no debe creerse por dicha razón, como el nombre de los arcángeles podría sugerir, que ocupen la cima de la jerarquía. Tal como lo declara el teórico Réau (1999), en realidad son sólo el penúltimo escalón del Orden inferior.

Por consiguiente, Areopagita (1995), delimita al octavo coro celestial diciendo que los santos Arcángeles tienen el mismo orden que los principados angelicales, que, conjuntamente con los ángeles forman una sola jerarquía, un mismo orden. No obstante, como en cada jerarquía existen tres poderes: primero, medio y último, el orden de los arcángeles está entre los principados y los ángeles¹¹⁰, en un nivel intermedio, participando así de la naturaleza de ambos y es por eso que se les denomina como *Ángeles príncipes* de acuerdo a Tomás de Aquino¹¹¹, aunque según Gregorio Magno dice que los arcángeles son aquellos que tienen prioridad sólo con respecto a los ángeles pues ejercen su papel de “ángeles-jefes” para cumplir las órdenes de sus inmediatos y ejecutar misiones extraordinarias, además de presidir a las virtudes celestiales que ejecutan los mandatos divinos, mientras que los ángeles sólo son mensajeros de las cosas grandes.¹¹² Igualmente, tienen semejanza con los principados que se establece en el hecho de que la función de los arcángeles se orienta hacia el principio supraesencial.

Los arcángeles se mencionan en *I Tesalonicenses* 4:16: “Pues el Señor mismo descenderá del cielo con voz de mando, con voz de arcángel y con la trompeta de Dios, y los muertos en Cristo se levantarán primero.” Y en Judas 9: “Pero cuando el arcángel Miguel contendía con el diablo y disputaba acerca del

¹¹⁰ Confrontar con Areopagita, 1995, p.157.

¹¹¹ Tomás de Aquino, 2001, p.922.

¹¹² Véase Tomás de Aquino (2001, p.922) y Areopagita, D. (1995, pp.157-158).

cuerpo de Moisés, no se atrevió a proferir juicio de maldición contra él, sino que dijo: El Señor te reprenda.”

Aunque los arcángeles, de acuerdo a la clasificación de Pseudo Dionisio Areopagita (1995), aparecen dentro del octavo rango de la jerarquía angélica, el Arcángel Miguel como observamos en la cita posee una relativa importancia, es nombrado Príncipe de todas las huestes Celestiales, el jefe supremo, el general del ejército celestial, el que es más parecido a Dios. Lo anterior ofrecería una explicación del porqué aparece también formando parte de algunos de los coros de la primera y segunda triada. Sólo el nombre de Miguel aparece en las Sagradas Escrituras con el título de Arcángel, no obstante, la tradición cristiana, le otorga posteriormente esta misma categoría a Gabriel y después a Rafael.

Louis Réau (1999) cita los nombres de los siete arcángeles apoyándose en la tradición occidental:

Los teólogos cuentan generalmente siete, número sagrado, Miguel y Gabriel son conocidos por el libro del Profeta Daniel, Rafael por el Libro de Tobías, Uriel por el libro apócrifo de Henoc y por el cuarto libro de Esdras.

El nombre de los otros tres varía según las fuentes: Baraquiél se convierte a veces en Malaquiél, Jehudiel en Jofiel, Sealtiel en Zeadkiel. Se los suma o sustituye en ciertos textos por Peliel y Raziél.

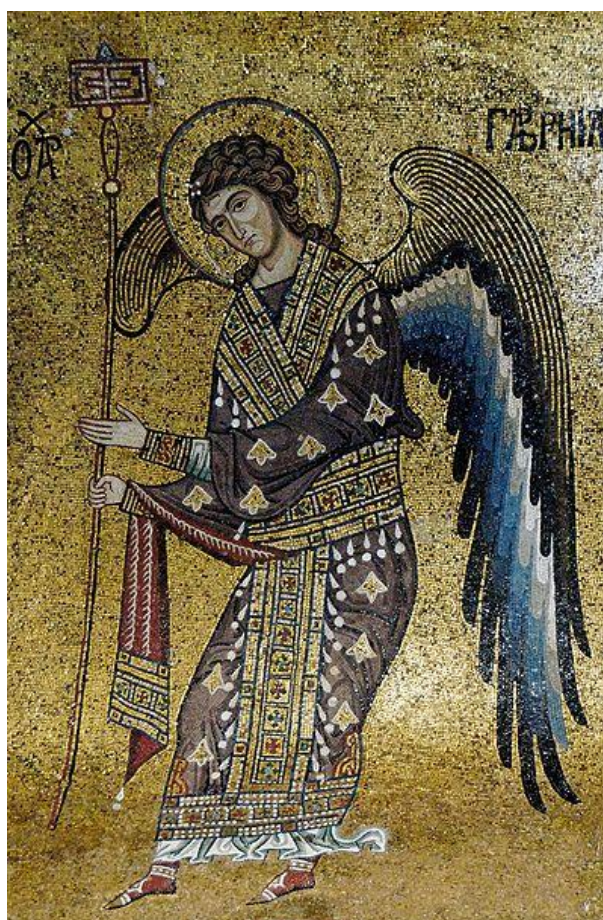
Todos los nombres terminan en el que significa Dios. Son nombres teofóricos¹¹³.

De esta manera Miguel es el jefe de la milicia, Gabriel el mensajero enviado a comunicar la nueva de la concepción de Jesús a la Virgen María. Rafael tendría el papel de médico que cura al viejo Tobías, el ciego. Uriel habría sido el preceptor de Esdras y Jehudiel, el de Sem. El Arcángel Raziél habría expulsado a Adán del Paraíso, Sealtiel fue quien detuvo el sacrificio de Isaac a manos de su padre, el patriarca Abraham. El Arcángel Uriel sería quien luchó con Jacob y reconforta a Jesús en el monte de los olivos. Malatiel sería quien precedía a Moisés y a los israelitas en fuga con una columna de fuego.

La representación de los arcángeles en iconografía varía de acuerdo a sus atributos y funciones, como veremos en el siguiente capítulo. Un ejemplo es el

¹¹³ Réau, 1999, p.65.

arcángel San Rafael que a menudo es caracterizado portando una vara o un bastón en compañía del joven Tobías, en el mosaico de la iglesia de la Martorana también conocida como Santa María del Ammiraglio en Sicilia, se retrata el arcángel sosteniendo una vara larga con una cruz en la parte superior, sus alas son multicolores y su vestimenta está ricamente decorada con joyas (Imagen 1.36). Este mosaico corresponde al siglo XII, siglo en el cual y que más adelante, la triada de arcángeles; Gabriel, Miguel y Rafael se representarían con más frecuencia en el arte occidental por su valorización en la iglesia católica.



**Imagen 1.36. Anónimo. San Rafael Arcángel. Siglo XII
Iglesia de Santa María del Ammiraglio. Palermo, Sicilia.**

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña, destaca el “Frontal de altar de los arcángeles” procedente de la iglesia del obispado de la Seo de Urgel. Dicho frontal tiene las imágenes de los tres arcángeles: Miguel, Rafael y Gabriel, puestos en tres escenas mientras que en la cuarta se divisa un personaje con un arco dirigido hacia un animal de caza (Imagen 1.37).

En la primera escena se muestra al arcángel Rafael y Gabriel sosteniendo al niño Jesús; en la siguiente, a San Miguel venciendo al dragón, y que nuevamente aparece en la escena que está ubicada en la parte inferior del lado izquierdo, sin embargo aquí el arcángel se figura sosteniendo una balanza para pesar el alma de los justos y a su lado un demonio que interfiere con su trabajo.



Imagen 1.37. Anónimo. Frontal de altar de los arcángeles. Siglo XIII
Museo Nacional de Arte de Cataluña, España.

Entre sus diferentes manifestaciones artísticas, uno de los más caracterizados es el Arcángel Miguel como podemos ver en el siguiente ejemplo realizado por el artista Guariento di Arpo (Imagen 1.37), aquí se muestra a San Miguel que entierra una lanza al dragón con ayuda de otros dos arcángeles, en la parte superior está representada la jerarquía angelical junto a Cristo que se encuentra en el medio custodiado por dos querubines.



Imagen 1.37. Guariento di Arpo. 1340.
Aparición de San Miguel y los dos
arcángeles
British Library, Londres.

En el siguiente ejemplo realizado por Thomas Heywood (Imagen 1.38), el arcángel San Miguel lleva en su mano izquierda una cruz larga con una bandera. Viste túnica sencilla, y al igual que otras ilustraciones realizadas por este artista lleva los pies descalzos, sin embargo aquí está parado sobre el demonio que yace debajo de él. Esta es un ejemplo bastante común de San Miguel que cumple los mandatos de Dios al vencer al dragón, una lucha entre el cielo y el infierno. Por esta razón se ve en la parte superior una luz que emana de entre las nubes custodiando al arcángel.



Imagen 1.38. Thomas Heywood. *Michael Archangel*. 1635.
Impreso en Londres por Adam Iflip

Sin embargo, a pesar de dar una mayor importancia por parte de la Iglesia, a la tríada de arcángeles. Existen varias obras que representan a este orden de la jerarquía angelical en conjunto, es decir, los siete arcángeles como podemos observar en la obra titulada “Los siete arcángeles” realizada durante el siglo XVII, estos están reunidos en torno a San Miguel, como jefe de las milicias militares, que porta un traje de guerra romano y calza sandalias de media caña rematadas por una joya, en su mano derecha lleva una bandera mientras que con la izquierda una palma. De su lado derecho están, el arcángel Rafael con el joven Tobías

llevado de su mano, Uriel con una espada en la diestra, Gabriel con un candelabro en señal de alumbramiento; y del lado izquierdo los arcángeles Sealtiel, Jehudiel y Baraquiel con sus respectivos elementos simbólicos. (Imagen 1.39)



Imagen 1.39. Escuela Cusqueña. Los siete arcángeles. Siglo XVII
Museo Pedro de Osma.

Es necesario aclarar, y como expresa Areopagita (1995), que los arcángeles se relacionan con los ángeles para comunicar las iluminaciones que reciben de Dios por medio de las otras jerarquías, y que por medio de estos últimos, nos puedan comunicar a nosotros en cuanto somos capaces de ser iluminados. El orden de los arcángeles siendo considerados simples mediadores, son los servidores de los principados y jefes de los ángeles¹¹⁴ por servir de intermediarios para comunicarse con los seres terrenos.

Dentro del capítulo segundo de la presente tesis se ofrecerá una descripción más detallada de las funciones y atributos de cada uno de los arcángeles con el fin de que el lector pueda conocer de una manera más profunda las cualidades de cada uno de los siete, poniendo especial énfasis en San Miguel Arcángel, a cuya imagen se dedica todo el capítulo tercero.

¹¹⁴ Ibídem, p.158.

1.4.3 Ángeles

Los ángeles completan el conjunto jerárquico celeste, siendo así el grado inferior. Se otorga el término de Ángeles, según Pseudo Dionisio a la jerarquía más próxima a la humanidad, y son los que nos hacen manifiesta la revelación de Dios por ser el orden más cercano al mundo terreno. Jerárquicamente se incluye en la segunda triada, constituida por las santas dominaciones, virtudes y potestades. Asimismo, velan por nuestra jerarquía humana como lo refieren los textos bíblicos sobre todo en *Deuteronomio* y que Areopagita cita así: “el Altísimo estableció los términos de los pueblos según el número de los ángeles”¹¹⁵ y como lo expresa Tomás de Aquino (2001):

[...] la virtud del ángel, que es agente particular, no llega a todo el universo, sino que de tal manera llega a un ser, que no llega a otros, y, por lo tanto, de tal modo está en un lugar, que no está en otros. Ahora bien, es evidente por lo dicho que la criatura corporal es administrada por los ángeles. Luego siempre que es necesario que se haga algo por el ángel cerca de alguna criatura corpórea, de nuevo aplica el ángel a tal cuerpo su virtud y de nuevo comienza el ángel a estar allí. Todo se verifica por un mandato divino¹¹⁶.

Por tal motivo cumplen la función de mensajeros celestiales al ser los seres angélicos más cercanos a la humanidad y los encargados directamente de guiar a los hombres en su paso por el mundo. Siguiendo a Dionisio Areopagita dice que “los ángeles han cumplido perfectamente su oficio de guardianes”¹¹⁷ y es por eso que cumplen la función de ministros, mensajeros, mediadores y guardianes. Influyen en todos los asuntos planetarios y en la creación de todo lo existente en el mundo humano. Es preciso entender que los ángeles sirven a Dios como también en menor medida a nosotros, pero ello no quiere decir que sean inferiores puesto que el ángel es superior a toda criatura, así lo expresa Tomás de Aquino:

En sus acciones exteriores, los ángeles sirven ante todo a Dios y secundariamente a nosotros; no porque en absoluto seamos superiores a ellos, sino que cualquier ángel es superior a toda otra criatura en cuanto

¹¹⁵ Areopagita, 1995, p.159.

¹¹⁶ Tomás de Aquino, 2001, p.943.

¹¹⁷ Areopagita, p.159.

por su adhesión a Dios se hace un espíritu con Dios. En este sentido dice Pablo en Flp 22,3: *Teniéndolos unos a otros por superiores*.¹¹⁸

Basta decir que su desempeño en el mundo consiste en guiar al humano de acuerdo con el plan divino,¹¹⁹ y que a pesar de que no reciben directamente la iluminación de Dios, todos gozan de la luz divina, inclinándose a los órdenes más altos y santos de entre los seres celestes por el hecho de que manifiestan las iluminaciones procedentes del Todopoderoso. Al ejecutar tan diversas funciones se les otorgan representaciones diferentes, a veces puede vérselos en combate, ejecutando instrumentos musicales o custodiando humanos en peligro, transmitiendo mensajes divinos o confortando a aquellos que oran.

Como ejemplo en su representación iconográfica tenemos la obra realizada por Hans Memling con el título de *Cristo Salvator Mundi entre ángeles músicos y ángeles cantores*. Aquí los ángeles ejercen la función de músicos con varios instrumentos, entre ellos tenemos el salterio que es un instrumento antiguo, utilizado en la iconografía como un tributo del rey David, a quién se le atribuye la composición de varios salmos. Otro instrumento empleado en la obra es la trompeta marina que, es la trompeta de los ángeles¹²⁰, tiene forma trapezoidal que se toca con un pequeño arco curvado. Otros instrumentos que portan son el laúd y las flautas (Imagen 1.40).



Imagen 1.40. Hans Memling. (Detalle) *Cristo Salvator Mundi entre ángeles músicos y ángeles cantores*. 1487-1490. Koninklijk Museum voor Schone. Kunsten, Amberes.

¹¹⁸ Tomás de Aquino, 2001, p.943.

¹¹⁹ Véase Areopagita (1995), p.159.

¹²⁰ De acuerdo a la descripción en la obra de Giorgi, R., 2004.

Del mismo pintor, otro ejemplo dentro de la iconografía angelical es el ángel armado, aquí presentado por la obra titulada *Ángel con espada* realizada durante el siglo XV (Imagen 1.41). Este ángel porta en su mano derecha una espada en alto desenfundada, viste túnica sencilla y sus alas se muestran desplegadas en tonos oscuros.



Imagen 1.41. Hans Memling. *Ángel con espada*. 1479-1480. Wallace Collection, Londres.

Entre otra de sus representaciones iconográficas, tenemos a los ángeles adoradores¹²¹, cuyo acto es debido al Señor por parte de sus criaturas, esto según la exhortación del Salmo 148: “Alabad al Señor desde los cielos, alabadlo en las



alturas. Alabadlo vosotros sus ángeles todos, alabadlo vosotros todos sus ejércitos”. Se les figura en varias obras medievales de la Virgen con el niño Jesús, donde se encuentran varios ángeles en adoración silenciosa. Un ejemplo es en el díptico de Wilton House, los ángeles visten túnicas azules así como la Virgen María, uno de ellos lleva una bandera y los demás adoran al Niño que lleva un manto dorado. (Imagen 1.42)

Imagen 1.42. Anónimo. Díptico de *Wilton House* (detalle). 1397-1399. Galería Nacional de Londres.

¹²¹ Giorgi, R. 2004, p.330.

En la Galería Nacional de Arte Antiguo ubicado en la sede del Palacio Barberini en Roma, podemos apreciar otra representación realizada por el pintor Giovanni Baglione en siglo XVII (Imagen 1.43). En esta escena se muestra a un ángel que representa el amor sagrado, interrumpiendo una reunión entre Cupido, que simboliza el amor profano, y el diablo. Dicho ángel viste una coraza metálica rematada con una franja dorada ricamente ornamentada y con una joya en la parte de arriba, también lleva una túnica que se hace visible cubriendo de la cintura para abajo. Sus alas se muestran desplegadas en tonos claros y oscuros y su actitud muestra claramente la dicha interrupción.



Imagen 1.43. Giovanni Baglione. *Sacred love Versus Profane Love*. 1602-1603. Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Barberini, Roma.

En su representación como ángel custodio, tenemos al ángel de la guarda que según San Basilio de Cesárea, afirma que todo ser humano tiene a su lado un ángel que lo guía en su vida¹²². En la obra del artista Domeniquino (Imagen 1.44),

¹²² Confrontar con Giorgi, R. 2004, p.359.

se divisa un ángel de la guarda que acompaña a un niño y lo protege del demonio resguardándolo. El ángel señala con su mano derecha hacia la Santísima Trinidad que se encuentra en la parte superior de dicha composición.



Imagen 1.44. Domenico Zampieri, llamado el Domeniquino.
El ángel custodio. 1615. Capodirmonte, Nápoles.

Otro ejemplo, se enuncia en la obra realizada por el pintor Juan Correa (Imagen 1.45). En esta composición se muestran varios personajes, en el centro el ángel principal viste túnica sencilla con un faldón que remata por una joya, calza sandalias de media caña ricamente ornamentadas y una capa que destaca entre sus alas expandidas en tonos claros y oscuros, los otros ángeles también visten túnicas sencillas y calzan cáligas romanas, las almas que se observan son de menor tamaño, vestidas con túnicas blancas. También se divisa el nombre de *Angell* sostenido por uno de los ángeles. En la escena se retrata a dichos ángeles que guían a las almas a la divinidad.



Imagen 1.45. Juan Correa. Ángeles. 1714.
Óleo sobre tela sobrepuesta a tabla, repintado.
Capilla de los Ángeles, Catedral de México.

En cuanto a esta orden de la jerarquía angelical precisemos que, Tomás de Aquino¹²³ citando a Dionisio apunta que las órdenes superiores instruyen a los ángeles con la función de purificarlos, perfeccionarlos e iluminarlos, en cuanto remueven su ignorancia, robustecen la inteligencia y los conducen a la perfección de una concepción más alta, y que de acuerdo a Duston et al. (1998), basta decir que este coro de ángeles entre nosotros y Dios es un recordatorio de que, si bien nosotros hemos sido creados en menor escala que los ángeles, ellos nos muestran la frecuencia centrada entre Dios y los seres humanos siendo así que la Deidad es el centro del ser. Por consiguiente, conviene decir que la tercera jerarquía para Areopagita, es símbolo de la voluntad de Dios de proteger la creación y preservar su relación con los hombres.

¹²³ Confrontar con Tomás de Aquino, 2001.

Asimismo, todas las jerarquías angélicas participan de forma equitativa de las gracias que Dios les da. Toda jerarquía tiene como fin imitar siempre a Dios hasta configurarse con Él, y cumplen el oficio de recibir y transferir la purificación inmaculada: la luz divina y el saber que lleva a la perfección. Concluimos, por tanto y siguiendo a Pseudo Dionisio Areopagita, que el primer orden de la Triada Superior, es el más cercano a Dios y jerárquicamente establecido por las iluminaciones procedentes del Principio de toda perfección, que las reciben directamente. A continuación, la segunda y tercera Triada que son portadores de revelaciones y noticias de los órdenes que preceden conforme a su posición, lo comunican según lo reciben de sus anteriores, quedando así establecidos en poderes superiores, medios e inferiores distribuidos equitativamente según su grado de participación divina¹²⁴, Tomás de Aquino dice que:

Por eso Dionisio, deduciendo de los nombres respectivos las propiedades de los órdenes, coloca en la jerarquía primera aquellos órdenes cuyos nombres se imponen con relación a Dios: Serafines, Querubines y Tronos; en la segunda, aquellos cuyos nombres designan cierto gobierno o disposición común: Dominaciones, Virtudes y Potestades; y en la tercera, aquellos cuyos nombres designan la ejecución de la obra: Principados, Arcángeles y Ángeles.¹²⁵

Es así, que cada orden angélico se distingue según los grados de naturaleza y gracia de Dios. Hemos dicho también, que cada inteligencia celeste posee facultades propias, la primera jerarquía, como Tomás de Aquino¹²⁶ dice pertenece la consideración del fin, las razones de las cosas de Dios mismo; para la segunda jerarquía, la toma de causas más universales y para la tercera jerarquía, la aplicación de la disposición al efecto que es la ejecución de la obra.

Dentro del siguiente capítulo, el segundo que corresponde a la presente tesis, se tratará la temática de los siete arcángeles con el fin de conseguir, mediante un proceso deductivo, introducir al lector en el tema específico de la manifestación artística en torno a la imagen de San Miguel Arcángel durante la época virreinal en el Estado de Puebla, México.

¹²⁴ Confrontar con Areopagita (1995), pp.162-163.

¹²⁵ Tomás de Aquino, 2001, p.924.

¹²⁶ *Ibíd.*

CAPÍTULO II. LOS SIETE ARCÁNGELES

2.1. Los siete arcángeles

Los arcángeles son una jerarquía que se distingue entre las otras al poseer nombres, funciones y atributos que son citados en las Sagradas Escrituras, también es una jerarquía rica en cuanto a expresiones estéticas e iconográficas se refiere. La palabra *arcángel* está formada por el prefijo *arc* que significa “sobre o por encima de” y la palabra *ángel* cuyo significado es “mensajero”. Louis Réau refiere a este respecto:

Los arcángeles forman una clase aparte en la jerarquía celeste, porque entre las cohortes innumerables de los ángeles, son los únicos no anónimos.

Por esta razón son los más importantes desde el punto de vista iconográfico. Pero no debe creerse por ello, como el nombre de los arcángeles podría sugerir, que ocupen la cima de la jerarquía. En realidad son sólo el penúltimo escalón del Orden inferior.

Los teólogos cuentan generalmente siete, número sagrado. Miguel y Gabriel son conocidos por el libro de Daniel, Rafael por el libro de Tobías, Uriel por el Libro apócrifo de Henoc y por el cuarto libro de Esdras.

El nombre de los otros tres varía según las fuentes: Baraquiel se convierte a veces en Manatiel, Jehudiel en Joliel, Sealtiel en Zeadkiel. Se suma o sustituye en ciertos textos por Peliel y Raziel.¹²⁷

Existe, como lo hemos podido constatar en la cita anterior, cierta confusión entre los nombres de los tres arcángeles menos conocidos, motivo por el cual, en la presente investigación se seguirá la clasificación dada por el teórico Louis Réau en *Iconografía del arte cristiano*. Es preciso notar también en dicha cita, la terminación de los nombres cuyo significado es en *el* que significa Dios, siendo estos nombres *teofóricos*.

¹²⁷ Réau, 1999, p.65.

Cada arcángel se conoce por tener un atributo o haber participado en alguna acción divina, de tal manera el arcángel Miguel es el jefe de las milicias celestiales, Gabriel es el mensajero enviado a la Virgen para anunciarle el nacimiento del hijo de Dios, Rafael es el médico que cura al profeta Tobías cuando penaba anciano y ciego; Uriel ha sido el preceptor del profeta Esdras y Jehudiel. Raziel habría expulsado a Adán y Eva del Paraíso, Sealtiel es quien detuvo a Abraham a punto de sacrificar a su amado hijo Isaac, Piel se reconoce como aquel que combatió contra Jacob, Malatiel es quien precedía a Moisés y a los israelitas en fuego figurado en una columna¹²⁸.

Quien también nos dice que a este reparto de funciones corresponden atributos específicos para la representación de los Santos arcángeles en la iconografía:

Miguel, victorioso contra el dragón, blande la espada o la lanza; Gabriel, el mensajero, sostiene una linterna encendida y un espejo de jaspe verde sobre el cual se inscriben las órdenes de Dios; Rafael, el sanador, lleva un recipiente de ungüento y da la mano derecha al joven Tobías encargado del pez milagroso.

Uriel, cuyo nombre se interpreta con el significado de luz o llama de Dios (*Lux vel Ignis Dei*), y que por esta razón se ha identificado con el ángel que empuña una espada llameante en la entrada del Paraíso, se reconoce por la espada y las llamas que brotan bajo sus pies.

Jehudiel, el *remunerador*, aquel que recompensa y castiga, lleva una corona de oro y un látigo de tres tiras; Sealtiel, el intercesor, tiene las manos juntas en actitud de plegaria; Baraquiel (Bendición de Dios) descubre rosas blancas en un pliegue de su túnica.¹²⁹

Como podemos observar en dicha cita, cada arcángel posee una caracterización iconográfica individual, siendo así que en ocasiones en algunas expresiones artísticas no son representados en forma conjunta; debido a que el libro de *Enoc* considerado como un texto apócrifo, constatamos que el arcángel Uriel es en menor medida personificado. Sin embargo, la triada de arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael es frecuentemente representada dentro del arte occidental y también en el arte de Oriente. Siguiendo al teórico Réau (1999), el antependio de oro es uno de los ejemplos más antiguos en Occidente donde se representan los tres arcángeles y que siguiendo a la historiadora Ursula Hatje en *Historia de los estilos artísticos*

¹²⁸ Todo lo anterior siguiendo al teórico Louis Réau (1999).

¹²⁹ Réau, p.66.

(2005), nos dice que dicho antependio de oro, fue realizado hacia 1020 como donación del emperador Enrique II a la catedral de Basilea, influenciada por los modelos bizantinos¹³⁰. Donde lo describe de la siguiente manera:

Chapa de oro repujada sobre madera de cedro. Figuras solemnes y majestuosas de formas reforzadas y enérgico relieve, configuradas por el juego de líneas [...] Rodeada por tres arcángeles y San Benito, aparece Cristo en la arcada central, con la figura del Universo en la mano izquierda¹³¹.



Imagen 2.1. Cristo entre arcángeles y San Benito, “Antependio de Basilea”. 1020. Museo de Cluny, París

Con esta descripción también coincide Louis Réau, al identificar a los arcángeles con Cristo. Asimismo podemos apreciar en el antependio a los dos emperadores que hicieron la donación arrodillados a los pies de Jesús, sin embargo en una escala mucho menor. Los arcángeles visten túnicas largas coronados por un halo; San Miguel porta una lanza, San Gabriel y Rafael tienen unos largos bastones con pomo y más pacíficos (Imagen 2.1).

¹³⁰Hatje, U. (2005). *Historia de los estilos artísticos: Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. Madrid: Ediciones Istmo, 2005.

¹³¹ Hatje, 2005, p. 217.

Esta triada de arcángeles también se encuentran dentro de la Iglesia ortodoxa y el tema es conocido con el nombre de Sinaxis de los Arcángeles. La importancia que se le ha depositado en especial a éstos, repercutió en la creación de esculturas, sin embargo pocas fueron conservadas y más adelante nuevas posibilidades surgieron conduciendo a otras manifestaciones artísticas tanto pictóricas, escultóricas y arquitectónicas en diferentes periodos históricos.

2.1.1. Arcángel Miguel

El Arcángel Miguel aparece en muchas culturas desde tiempos inmemoriales, su nombre es de origen hebreo cuyo significado está incorporado en partes por “Mi” (quien), “Ka” (como) y “El” (Dios) concretándose así en “Quién como Dios”, o “semejante a Dios”. Se le conoce también como Mikael, Michell, Mikaelu, y Maka’il. Es considerado príncipe de las milicias celestes, vencedor de Lucifer, protector de la iglesia. De acuerdo a Réau en *Iconografía del arte cristiano*, los clérigos de la edad media lo han distinguido por sus acciones como “*Michael victoriosus, princeps militiae caelistis, pugnat cum dracone*”¹³², así San Miguel es el jefe de la milicia celeste y también es invocado en las tentaciones y en la hora de la muerte. Dicho arcángel suele ser venerado en el judaísmo, el cristianismo y el Islam. Por lo tanto, a San Miguel desde la antigüedad se le ha dado culto en dichas religiones.

En el versículo noveno de la Carta de San Judas que se incluye dentro de las sagradas escrituras, se hace referencia a San Miguel cuando se reseña al arcángel del Señor. Dentro del libro del profeta Daniel, en el antiguo Testamento el arcángel Miguel es mencionado como el gran príncipe que está de parte de los hijos de tu pueblo¹³³. En el libro del Apocalipsis, San Miguel es el dirigente de los ejércitos celestiales, enemigo acérrimo del anticristo en forma de dragón:

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con la serpiente. También la serpiente y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo un lugar para

¹³² Réau, p.65.

¹³³ Dan 12:1

ellos. Fue arrojada la gran serpiente antigua, el llamado Diablo o Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojada a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con ella. Oí entonces una fuerte voz que decía en el cielo: Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Ellos le vencieron gracias a la sangre del cordero y a la palabra del testimonio que dieron, porque no amaron su vida ante la muerte. Por eso, regocijaos, cielos y los que en ellos habitáis. Ay de la tierra y del mar!, porque el diablo ha bajado donde vosotros con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo.¹³⁴

De acuerdo a las tradiciones cristianas, se data la primera aparición de San Miguel entre los cristianos en el año 390, en el monte Gargano, en la Apulia, cerca de Foggia, Italia; en una cueva que, en tiempos precristianos, estaba consagrada a Mitra, el dios persa de la luz solar. Por esta aparición, se estableció la fiesta del arcángel el 29 de septiembre cerca del equinoccio de otoño; fecha que cae dentro del signo solar Libra, cuyo símbolo es la misma balanza que sostiene San Miguel en una de sus manos indicando su misión divina de juzgar ciegamente las almas en el Juicio Final.

En el año 590, durante el pontificado de San Gregorio Magno, se establece la imagen guerrera que tenemos hoy de San Miguel. Aparece en Roma durante una terrible peste, portando un traje de guerrero romano y con una llameante espada en su mano derecha. La aparición se produjo sobre el castillo Adriano, que desde entonces se conoce como el Castel Sant'Ángelo, por el santuario que, en honor a San Miguel, mandó construir en su interior el Papa San Gregorio. Esta aparición se festeja el 8 de Mayo¹³⁵.

En términos generales, se representa a San Miguel vestido de guerrero con una armadura dorada, con alas blancas desplegadas que sobresalen detrás de su espalda, con una espada en alto en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda lleva una balanza, un escudo o una cadena. Otras veces aparece con una lanza penetrando las entrañas del dragón. Algunas otras ocasiones, usa una corona de piedras preciosas indicando su altísimo cargo. También se le representa portando llaves o un estandarte. Todos los símbolos con que se manifiesta, son

¹³⁴ Ap 12: 7

¹³⁵ Siguiendo al teórico Réau en *Iconografía del Arte Cristiano*.

símbolos de las virtudes que emana en su misión divina, salvar almas y proteger a la Santa Iglesia.

En cuanto su vestimenta, porta un traje de guerrero que indica que su lucha es constante contra el mal, al que destruirá para restablecer la paz, la justicia y la armonía. Cuando su traje presenta estrellas y astros, indica su regencia, su procedencia y ayuda celestial. Las piedras preciosas, corresponden a los planetas y las virtudes que cada uno representa. Las plumas de las alas siguiendo a los escritores Chevalier y Gheerbrant en *Diccionario de los símbolos* (1999)¹³⁶; tienen la función de ascensión celeste y representan a la vez el poder y la justicia¹³⁷. Las alas en el simbolismo cristiano y de acuerdo a Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de Símbolos* (2006), se asocian con la justicia que ilumina siempre las inteligencias de los justos, aunado con la posibilidad de avance en la luz o de evolución espiritual¹³⁸. En relación con el arcángel, apuntan Chevalier y Gheerbrant (1999), que las alas significan el movimiento aéreo, ligero y al igual que Cirlot (2006) simbolizan el espíritu. Es la espiritualización de los seres que están provistos de ellas como resultado de una transfiguración, los ángeles¹³⁹.

Dentro de sus representaciones artísticas y retomando el simbolismo de sus instrumentos, lo más habitual en la antigüedad es ver a San Miguel portando una balanza, esto se debe en gran medida a que era considerado como conductor de almas, por ser el personaje más importante en el Juicio Final después de Cristo y como Réau afirma. Su significado radica y como sostiene Juan Carmona en *Iconografía de los Santos* (2003), en el símbolo universal de equidad y justicia, asociando su significado con la misión otorgada al ángel protector del pueblo elegido¹⁴⁰. Otra de los simbolismos que se le otorga, además de los expuestos, es la medida, el equilibrio y la prudencia, porque su función es la ponderación de los actos. También en la tradición judeocristiana se asocia con las nociones del bien y la verdad¹⁴¹.

Existe una asociación entre la balanza y la espada, que es la justicia, ya que separa el bien del mal. Por lo tanto, la espada es un símbolo guerrero y en su

¹³⁶ Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.

¹³⁷ Síntesis del texto de Chevalier y Gheerbrant (1999), p.845.

¹³⁸ Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, p.75

¹³⁹ Chevalier y Gheerbrant, 1999, p.70

¹⁴⁰ Carmona Muela, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. España: Ediciones Itsmo, p.331

¹⁴¹ Chevalier y Gheerbrant, 1999, pp. 169-170.

doble sentido puede ser destructora y creadora¹⁴². Andrea Gilio (2003) le da a la espada otro significado donde se atribuye que San Miguel al ser capaz de defender la ley evangélica dentro del cristianismo con la espada espiritual, está salvaguardando al verbo divino¹⁴³.

El escudo es el símbolo del arma pasiva y protectora, cuya representación es el universo. Por lo tanto, es un combate espiritual de la salvación y como dicen Chevalier y Gheerbrant, el broquel es la fe, contra la cual se quebraran todos los tiros del maligno¹⁴⁴.

Por último, otros de los elementos simbólicos que porta San Miguel son las llaves y la lanza. Las llaves que tiene el arcángel simbolizan el verbo y la razón, cuya función es abrir las puertas del paraíso y las del infierno, así como San Pedro en las sagradas escrituras. La lanza a la vez, se relaciona con la espada por ser un símbolo guerrero, sin embargo se establece como eje del mundo que simboliza la acción de la esencia sobre la substancia, la actividad celeste¹⁴⁵. A la lanza, se le otorga un sentido simbólico general de sacrificio, el arcángel la ensarta al dragón o serpiente, cuyo cuerpo cae herido bajo sus pies. Convirtiéndose así, en una alegoría de la lucha contra el mal y la defensa de la fe.

Podemos percatarnos así, del simbolismo de su vestimenta, de los instrumentos que porta y el porqué de su representación iconográfica. Donde San Miguel adquiere a través de dicho significado simbólico, un carácter individual y de veneración.

También es importante destacar que es personificado en las distintas manifestaciones artísticas, como vencedor del dragón en actitud combativa frente a Satanás, aunque no se trata de un duelo como bien podría pensarse, puesto que en la batalla tienen lugar las cohortes celestiales e infernales; en ciertas ocasiones, al representar la escena se puede ver a San Miguel apoyado sobre el demonio, quien a sus pies yace completamente vencido; la espada del arcángel aparece en ocasiones en alto amenazando al demonio, y en otras representaciones puede verse a dicho arcángel portando una enorme lanza. Por lo tanto, la figura de San Miguel nos invita a reflexionar sobre la prioridad del aspecto espiritual sobre el

¹⁴² Ídem, p.472

¹⁴³ Citada en Carmona, 2003, p.352.

¹⁴⁴ Chevalier y Gheerbrant, p.468.

¹⁴⁵ Ídem, p.628.

material. En el papel de vencedor de Lucifer se ha caracterizado al arcángel como el jefe de las milicias celestiales en el arte occidental, desde la Edad Media hasta la modernidad, como podrá verse en el capítulo siguiente de este trabajo de investigación, en dicha sección se abarcará su representación artística a partir de la Edad Media y hasta la etapa barroca, periodo en que se focaliza el presente estudio hacia la producción artística en la Nueva España, esto es, durante el periodo colonial.

Otro rol en el que puede verse a San Miguel Arcángel es en su papel de *psicopompo*, el pesador divino de almas durante el Juicio Final. Frente a los ojos del Hijo de Dios, San Miguel sostiene una balanza en la que son colocadas un par de almas, las ánimas de los justos mantienen un alto valor al pesarse por las buenas acciones, mientras que las almas de los pecadores no tienen sustancia física, así es que los espíritus buenos ponen la balanza a su favor. En tanto que las almas de los pecadores son arrojadas al lado izquierdo y arrastradas por los demonios para ser eternamente torturadas, las almas de los justos se colocan a la derecha de la divinidad.

Otro de los papeles que representa San Miguel Arcángel es en compañía de la Virgen María en algunas obras artísticas de los periodos mencionados con anterioridad. Como podemos observar, San Miguel Arcángel mantiene diferentes funciones dentro del marco iconográfico en la cultura occidental, sin embargo, es importante señalar también que muchos de los elementos caracterizados en San Miguel remiten a la mitología clásica, siendo éste un ejemplo en las representaciones de Hermes o Mercurio, de quien se tomó el caduceo, tal como lo describe Réau (1999). También, en cierta obra de Signorelli se presenta a San Miguel portando una pechera dorada con un caduceo hermético cincelado. Otro ejemplo es la reminiscencia al dios egipcio Anubis, quien era el encargado del pesaje de las almas de los difuntos. Dichas nociones aquí expuestas serán vistas con mayor atención dentro del capítulo tercero del presente trabajo de investigación, concluyendo así la importancia de dicho arcángel desde la antigüedad hasta el periodo que nos compete su estudio.

2.1.2. Arcángel Gabriel

Siguiendo a Louis Réau en su obra *Iconografía del arte cristiano* es este arcángel quien le dictó el Corán a Mahoma, tal como lo dicta también el Islam. También se distingue por sus acciones como “*Gabriel nuntius, ad Mariam misus*”¹⁴⁶, el mensajero mandado a la Virgen.

Dentro de su etimología, su nombre significa “Fortaleza de Dios” y mantiene un carácter simbólico, junto con otras asociaciones se relaciona también como dirigente de los ángeles custodios del Paraíso¹⁴⁷. Además es asociado con los hechos de la ascensión de las almas, de la pureza de los hombres, también se le relaciona con la resurrección de los muertos:

Es el ángel por excelencia, en el auténtico sentido etimológico de la palabra, puesto que ante todo es el Mensajero, el Anunciador (*L'Angelo Annunziatore*). Anuncia a Zacarías el nacimiento de San Juan Bautista, a María el nacimiento de Cristo. Él aporta las buenas nuevas y a San Miguel Psicopompo corresponde la misión menos placentera de anunciar a la Virgen su próxima muerte.¹⁴⁸

En esta cita, nos percatamos que el arcángel San Gabriel mantiene un papel de anunciador de las buenas noticias, anunciante también de nacimientos divinos y santos, cuya intervención y diversas acciones benéficas han sido realizadas por Dios con la ayuda de dicho arcángel, siendo así que también cumplió con otra función en la salvación de la familia de Lot del fuego que ha caído del cielo en Sodoma y Gomorra, por lo que para muchos también ejerce la ocupación de ángel protector además de su papel preponderante de anunciador como se ha mencionado.

Dentro de sus atributos, el arcángel Gabriel porta un cetro o lleva un lirio que en este sentido es símbolo de pureza en su función de mensajero¹⁴⁹, también lo lleva para identificarle como filacteria con que se dirige a María.

¹⁴⁶ Réau, 1999, p.65.

¹⁴⁷ Confrontar con Réau (1999).

¹⁴⁸ Ídem, p.76.

¹⁴⁹ Citando al lingüista Van Dijk en *The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery* en el libro de Carmona, J. *Iconografía de los Santos*. Op. Cit., p.175.

La tradición cristiana indica que será el anunciador celestial del juicio final en el libro del Apocalipsis, se dice que al sonido de su trompeta resucitarán los muertos. Será el tiempo de la siega, la separación del trigo y la paja. Se le relaciona con el Espíritu Santo, cuya efusión central nos traerá la sabiduría divina y una vez que aceptamos la purificación mediante el amor a Dios y a la humanidad, como los apóstoles durante la epifanía de Pentecostés, sabremos comunicarnos en todas las lenguas.

Puede leerse dentro del Pentateuco, en el libro del Génesis, que fue Gabriel quien intervino en la destrucción de Sodoma y Gomorra¹⁵⁰; este arcángel quien acompañado por otro ángel fue asilado en la casa de Lot -primo de Abraham- quien les protegió aun sin saber que eran personajes celestiales, del abuso de los habitantes de Sodoma ofreciendo a sus propias hijas doncellas; por agradecer esta obra Gabriel le advirtió de la destrucción y así es que lo hizo salir con su familia al rayar el alba. Por este motivo se le considera como el arcángel de la liberación, además de ser quién advierte y salva a los justos de morir junto a los impíos.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, se identifica al arcángel Gabriel con el Espíritu Santo y la paloma que lo representa dentro de la Santísima Trinidad. El reboamiento del Espíritu Santo en forma de fuego sobre la Virgen María y los apóstoles, fue un anuncio de la efusión divina que ha proporcionado fortaleza para seguir adelante con sus misiones en Dios.

Siguiendo al teórico Réau (1999), San Gabriel comparte con el arcángel Miguel el papel de guardián de los templos, personificado en las entradas de dichos templos en su función de vigía prohibiendo la entrada del demonio. Otra de sus representaciones, del arcángel en las manifestaciones artísticas a través de los diferentes periodos históricos, y como se ha mencionado anteriormente es el tema de la Anunciación de María¹⁵¹.

Esta escena derivada del pasaje, el arcángel es presentado con su cetro anteriormente mencionado y en determinadas ocasiones con una corona. En otras expresiones artísticas lleva una trompeta en su función de heraldo divino. Su túnica y su manto son blancos, simbolizando así la pureza con la que María lo recibe:

¹⁵⁰ Génesis, 18.

¹⁵¹ Como sostiene Van Dijk (Ctd en Carmona, 2003)

Vestido de una larga túnica o con ropas litúrgicas (alba, dalmática), tiene por atributo un bastón con empuñadura de mensajero (merilo, *calamus mensurae*) o un cetro, con frecuencia remplazado por la flor de Lis, emblema de la pureza de María, o la rama de olivo, símbolo de la paz; muchas veces tiene simplemente una filacteria en la mano con las primeras palabras de la Salutación Angélica: Ave María, gratia plena.¹⁵²

Durante la anunciación el arcángel Gabriel ofrece a la Virgen un lirio, la razón es que esta flor simboliza la virginidad y la luz. Cuando la flor es de tres pétalos enuncia la Santísima Trinidad. También es necesario destacar que ambos personajes pueden no estar juntos en una misma obra:

Como su iconografía se confunde con la de la anunciación, remitimos a dicho tema. Señalemos sólo que el ángel Anunciador y la Virgen (*l'Annunziatore* y *L'Annunciata*) no siempre están reunidos en la misma composición. Suelen situarse frente a frente, a cada lado del arco de triunfo.¹⁵³

Otras veces tanto el arcángel Gabriel, como las huestes angélicas que dirige, sostienen una trompeta, este instrumento musical representa la voz de Dios. Siendo el arcángel Gabriel el mensajero divino, también se manifiesta con un pergamino a medio desenrollar grabado con el saludo a la Santísima Madre: Ave María.

En algunas ocasiones sostiene un cetro en su mano derecha, que representa el poder de aquél cuyo nacimiento anunció y que ha sido el evento más grande en la historia de la humanidad. Personifica el poder divino reservado al ser humano, una vez que eleve su conciencia y permita manifestarse a su Cristo interno. Cuando el cetro está rematado con una flor de lis, nos promete purificación e iluminación, siendo el conducto de la energía divina.

En la Biblia, San Gabriel es el mensajero de Yahvéh¹⁵⁴. Aparece en cuatro lugares especiales como portador de noticias. Explica la visión de Daniel¹⁵⁵ y lo conforta¹⁵⁶:

¹⁵² Réau, p.77.

¹⁵³ Ibídem.

¹⁵⁴ Tanto en el antiguo como en el Nuevo Testamento se habla con frecuencia del ángel de Yahvéh y el ángel del señor. Estos enviados del Señor son portadores de buenas y malas noticias y cumplen misiones especiales Basta leer los anuncios que hacen a San José antes del nacimiento de Jesús (Mateo 1:20) y para que regrese a Egipto. (Mateo 2:13) Uribe Jaramillo, Mons. A. *Ángeles y demonio*. Colombia: Litodosmil.

Todavía estaba yo hablando, haciendo mi oración, confesando mis pecados y los pecados de mi pueblo Israel y derramando mi súplica ante Yahvéh mi Dios, por el santo monte de mi Dios; aún estaba hablando en oración, cuando Gabriel, el personaje que yo había visto al principio, vino volando donde mí a la oración de la tarde. Vino y me habló. Dijo: Daniel, he salido ahora para ilustrar tu inteligencia.

Desde el comienzo de tu súplica, una palabra se emitió y yo he venido a revelártela, porque tú eres el hombre de las predilecciones. Comprende la palabra, entiende la visión [...]

En esta cita, Daniel confiesa sus pecados a Dios, cuando el arcángel Gabriel interviene y le anuncia lo siguiente:

[...] setenta semanas estarán fijadas sobre tu pueblo y tu ciudad santa para poner fin a la rebeldía para grabar el sello a los pecados para expirar la iniquidad y para restaurar la justicia eterna para sellar la visión y profecía para urgir el Santo de los Santos. Entiende y comprende: desde el instante en que salió la orden de volver a construir Jerusalén, hasta un Príncipe Mesías, siete semanas y sesenta y dos semanas; plaza y foso serán contruidos pero en la angustia de los tiempos. Y después de las sesenta y dos semanas será suprimido un Mesías –y no será de él- y destruirá la ciudad y el santuario, el pueblo de un príncipe que vendrá. Su fin será en un cataclismo y, hasta el final, la guerra y los desastres decretados. Él concertará con muchos una firme alianza durante una semana; y durante la mitad de la semana hará cesar el sacrificio y la población, y en el ala del templo estará la abominación de la desolación hasta que la ruina decretada se derrame sobre el desolador.¹⁵⁷

Es en este momento cuando San Gabriel termina su mensaje a Daniel. Sin embargo una de sus tareas más relevante la lleva a cabo con Zacarías en primera instancia, anunciando el nacimiento del Bautista:

Entonces se le apareció a Zacarías un ángel del Señor, puesto en pie a la derecha del altar del incienso, con cuya vista se estremeció Zacarías, y quedó sobrecogido de espanto. Mas el ángel le dijo: no temas, Zacarías, pues tu oración ha sido bien despachada: tú verás al Mesías; y tu mujer Isabel te dará un hijo, que será su precursor, a quien pondrás por nombre Juan.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Daniel 8: 15-16

¹⁵⁶ Daniel 9: 20-27

¹⁵⁷ Ibídem.

¹⁵⁸ Lucas 1:11-13

Después, y considerándose así el principal mensaje que tiene que llevar a cabo el arcángel, es con la Anunciación de la Virgen María y el niño Jesús, donde le dirige unas palabras:

No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado hijo de Dios.¹⁵⁹

Es de esta forma que podemos constatar la función central de San Gabriel, como comunicador del plan divino a través de los mensajes que remite a determinados personajes que han sido elegidos para llevar a cabo la tarea encomendada a través de dicho arcángel. En la última cita, la Anunciación de María, es el pasaje con más preponderancia y mayormente utilizado en el quehacer artístico de obras pictóricas en los diferentes periodos históricos para mostrar así, la tarea de san Gabriel como conductor de la palabra divina; esto se puede percibir en la forma de mostrarse al arcángel, el simbolismo de los elementos que se figuran en las escenas y los contextos en los que se desarrollan dichas situaciones. Estas escenas mostradas con anterioridad en las citas referenciadas de las Sagradas Escrituras son el principio y la encomienda que tiene Dios sobre el destino de los hombres, cuya importancia radicarán en la cosmogonía de las religiones a través de sus manifestaciones iconográficas guardando una relación entre las características de los elementos empleados y que con el paso del tiempo, los cambios expuestos son mínimos en el momento de su reproducción para mantener concordancia con el pasado histórico y conservar las costumbres e ideología dentro del mundo occidental.

2.1.3. Arcángel Rafael

El teórico Louis Réau (1999) llama al arcángel San Rafael, “*Raphael medicus: Tobiae oculos sanavit*”, dada la acción narrada en el Antiguo Testamento dentro del libro de Tobías, de ser el arcángel que ha curado la ceguera

¹⁵⁹ Lucas 1:30-38

del viejo profeta Tobías untando lodo en los ojos. Su nombre proviene del hebreo que significa “Dios Sana” o “Dios El ha sanado”.

Se considera a San Rafael como el arcángel de la curación, de la salud, de la ciencia, de la sabiduría, de la consagración, de la herbolaria, la medicina, la naturaleza, la ecología, es el protector de los ciegos, los convalecientes y enfermos en general:

A título de sanador del viejo Tobías se lo considera médico; en el *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillaume Durand: “*Raphael interpretatur Curatio vel Medicina Dei. Ubicumque enim curandi vel medicandi opus necessarium est, Raphael archangelus mittitur. Unde ad Tobíam missus est ut eum a caecitate liberaret*”

Patrón de los boticarios, es titular de numerosas farmacias cuyo emblema es un ángel de oro (Zum goldenen Engel).¹⁶⁰

Es por tanto, el arcángel que socorre a los enfermos en el dolor, les conforta y les ayuda a sobrellevar sus males. Al tiempo San Rafael asiste a los médicos en su profesión, al igual que a los boticarios y a los farmacéuticos para llevar a cabo la tarea de iluminarlos y darles conocimiento en su labor.

De igual manera que San Rafael cura al propio Tobías en su vejez, dicho personaje en su juventud es acompañado por el arcángel en su camino de regreso a casa, en donde le espera su madre y su padre ciego Tobit, cuya edad es muy avanzada. Por el camino y antes de llegar, paran ambos personajes junto al Tigris y un pez con intención de devorar al joven sale del río, sin embargo con la ayuda del arcángel logra capturarlo y guardar su hiel a consejo de éste. Al llegar a la casa de Tobías el arcángel le aconseja que unte a su padre con la hiel del pescado que llevaba consigo, pues con esto recobrará la vista, así lo hace y la curación surte efecto¹⁶¹.

De tal manera a San Rafael se le considera también como un ángel médico y asistente divino en los caminos, que de acuerdo a Juan Carmona en *Iconografía de los Santos*, en la ciudad de Córdoba se le adopta como patrón después de la peste de 1649 como protector de los viajeros y comerciantes. También Réau habla sobre su función:

¹⁶⁰ Réau, 1999, p.77.

¹⁶¹ Tobías, 10-11.

A título de guía del joven Tobías, era invocado por los viajeros y marinos. Pero sobretudo era el protector de los adolescentes que dejaban la casa paterna (*adolescentium pudicitiae defensor*); los protegía de las tentaciones y les impedía perderse en la primera escala, como el Hijo pródigo.¹⁶²

Es guía de los viajeros, de los jóvenes y de todos los fieles que participan en peregrinaciones. Es el arcángel que asiste y asesora en los caminos, incluso en aquellos que se vuelven dificultosos. En algunos tratados aparece como regente del sol, junto con el arcángel San Miguel. También hay quienes lo consideran el arcángel guardián señalándolo incluso como aquel tan popular que es llamado ángel de la guarda:

En Florencia era moda que al salir de viaje el hijo de un rico comerciante, mandara pintar un exvoto donde se hacía retratar con los atributos del joven Tobías, conducido por el arcángel Rafael que lo lleva de la mano.

Esa popularidad tendió, sobre todo, al desarrollo del culto del Ángel de la Guarda, instituido a principios del siglo XVI por el bienaventurado Francois d'Estaing, obispo de Rodez. La primera misa en honor del ángel de la guarda tuvo lugar en Rodez el 3 de junio de 1526. Dicha devoción resultó favorecida por los jesuitas que en su calidad de educadores de la juventud, estimularon la creación de cofradías del Ángel de la Guarda.

A ello se debe que también sea el protector de los menores y de los trabajadores de la construcción que ejercen oficios particularmente peligrosos.¹⁶³

Cuando el culto a dicho ángel de la guarda se extendió se identificó con el arcángel San Rafael, también convirtiéndose en jefe de los ángeles custodios o sanadores, porque entre las funciones de los ángeles custodios está la de mantener sano nuestro cuerpo físico, con los elementos proporcionados por medio de los pensamientos, sentimientos, palabras y acciones de positivismo espiritual. Como se le atribuye a San Rafael la visita y liberación de San Pedro en la cárcel, algunas veces se le asocia como el patrón de las prisiones, misma función que se le da también al arcángel Uriel.

¹⁶² Réau, 1999, p.77.

¹⁶³ Ídem, p.78.

La relación sobre las distintas funciones del arcángel San Rafael, se encuentran relatadas en la Biblia, en el libro de Tobías, como ya se ha señalado con anterioridad. En cuyo libro abundan los relatos sobre la caridad y el amor al prójimo, la obediencia, el amor filial y paternal, así como también la bondad y la transmisión del conocimiento con el propósito de ayudar a los demás. En dicho libro se manifiesta la bondad y providencia divinas, en el hombre justo que le permanece fiel a Dios a pesar de los males y tribulaciones.

Señalando así, el papel que desempeña San Rafael lo coloca como el arcángel del camino, de los viajeros, de la protección contra las fuerzas del mal. Como el arcángel de la unión familiar, de los matrimonios, protector del amor filial y paternal. Es el Santo a quien dirigen los ciegos sus oraciones, y también es el arcángel a quien se recurre en episodios de dolor físico y espiritual.

En el arcángel Rafael se sintetizan los atributos de los dioses sanadores, mensajeros, consejeros, comunicadores y protectores de las transacciones comerciales, porque el arcángel también siempre ha estado con la humanidad, asistiéndole, llevando a cabo la misma labor positiva; con nombres distintos pero con los mismos símbolos; el pez, el bastón o caduceo, la serpiente. Su nombre, igual que el de serafín, se identifica como serpiente que vuela, o fuego en movimiento. Porque cabe recordar que la serpiente tiene dos significados, y aunque se ha perdido parte de su simbología, Jesús mismo reconoce a la serpiente como ejemplo de sabiduría¹⁶⁴.

En la iconografía de San Rafael se distinguen varias imágenes que ilustran los diferentes pasajes del Libro de Tobías, ya sea en su calidad de sanador, protector de los viajeros o ángel custodio. Su figura por lo general aparece en movimiento y en su vestimenta predominan las tonalidades verdes. Porta un bastón en la mano derecha y un pez en la mano izquierda. Es un caminante, un peregrino.

¹⁶⁴ Mateo 10:16 “sed prudentes como la serpiente”; y la diferencia entre la serpiente que se arrastra y la que se eleva, se comprende claramente cuando Dios habla a Moisés en números 21:8-9 “Y el señor le dijo; haz una serpiente de bronce y ponla sobre un estandarte; quienquiera que siendo mordido la mirare, vivirá, Hizo, pues, Moisés una serpiente de bronce, y púsola sobre un estandarte, y si un hombre era mordido por una serpiente miraba la serpiente de bronce y quedaba con vida.” O como, con mayor precisión lo define Juan 3:14 “al modo que Moisés en el desierto levantó la serpiente de bronce, así es menester que el hijo del hombre sea levantado”. La serpiente que se arrastra es la que permanece en la base de la columna, representa la materia, los apegos, las adicciones, pero cuando asciende, representa al hombre que se ha entregado totalmente a Dios.

A veces se le representa llevando elementos simbólicos como una vara, una calabaza o bolsa colgando de su cinturón. Otras veces sostiene una espada o lleva un caduceo. Para Carmona (2003) el pez es símbolo del poder curativo, mientras que para Chevalier y Gheerbrant (1999) se le considera el Salvador e instrumento de la Revelación. Cristo se representa como un pescador y Él mismo está simbolizado por el pez. Los doce apóstoles eran pescadores y a los primeros seguidores de Cristo se les llamaba peces, es por esto que los cristianos son peces, “ya que el agua del bautismo es su elemento natural y el instrumento de su regeneración”¹⁶⁵. El pez ha inspirado una rica iconografía entre los artistas cristianos donde representan al arcángel Rafael curando la ceguera del padre de Tobías con la hiel del pez. La ceguera simboliza la imposibilidad de ver la realidad del mundo espiritual. La hiel representa el dolor, el sacrificio para llegar al conocimiento divino.

La calabaza es el recipiente que contiene el agua para el camino y siguiendo a Chevalier y Gheerbrant, representa los cuernos de la abundancia; es también símbolo de regeneración, de inmortalidad. Nos indica que San Rafael saciará nuestra sed. Nos alentará, nos guiará y nos conducirá hacia la abundancia espiritual. La espada que sostiene sin esgrimir, indica su capacidad para cortar la ceguera espiritual; señala también el arma defensiva: la oración.

El bastón de Esculapio y el caduceo de Mercurio son también símbolos del arcángel Rafael. Al bastón se le dan diferentes asociaciones, en el cristianismo se representa como emblema de la medicina que figura las corrientes del caduceo. Evoca al bastón de Moisés que se convertirá en serpiente de bronce, prefigurando la Cruz redentora. Según algunas otras interpretaciones es “la prueba de la supremacía de Dios; para otros el símbolo del alma transfigurada por el espíritu divino”¹⁶⁶.

El caduceo es una varita en torno a la cual se enroscan en sentido inverso dos serpientes. Representa la caída de la sustancia original en la densa materia terrenal, es el equilibrio de las tendencias contrarias. El bien y el mal, alrededor del eje del mundo. Paul Diel, siguiendo la interpretación simbólica, se refiere también como un instrumento de la medicina, San Rafael al portarlo sabe como

¹⁶⁵ Chevalier y Gheerbrant, 1999, p.824.

¹⁶⁶ Ídem, p.181.

curar a los enfermos, explicando así el caduceo; “la clava, el arma contra la trivialidad, se transforma en bastón-cetro, símbolo del reino del espíritu sobre el cuerpo, y la serpiente vierte su veneno en la copa saludable”¹⁶⁷. Por lo tanto, la medicina se resume en el caduceo y el arcángel al usarlo ayuda a la curación del alma.

Consecuentemente, el caduceo con la serpiente enredada en él, o el bastón como anteriormente mencionamos sobre el pasaje bíblico de Moisés en que Dios lo manda a colocar en lo alto una vara con una serpiente de bronce enroscada alrededor, dentro del libro de Números en el Capítulo 21, nos refiere al ataque de las serpientes venenosas en el desierto y con ello la muerte de muchos israelitas como castigo divino por haber hablado en contra de Dios y de Moisés, así es que todo aquel que mirase la serpiente en el caduceo viviría si fuera mordido:

Y el pueblo habló contra Dios y Moisés: ¿Por qué nos habéis sacado de Egipto para morir en el desierto? Pues no hay comida ni agua, y detestamos este alimento tan miserable. Y Dios envió serpientes abrasadoras entre el pueblo, y mordieron al pueblo, y mucha gente de Israel murió. Entonces el pueblo vino a Moisés y dijo: Hemos pecado, porque hemos hablado contra Dios y contra ti; intercede con Dios para que quite las serpientes de entre nosotros. Y Moisés intercedió por el pueblo. Y Dios dijo a Moisés: Hazte una serpiente abrasadora y ponla sobre un asta; y acontecerá que cuando todo el que sea mordido la mire, vivirá. Y Moisés hizo una serpiente de bronce y la puso sobre el asta; y sucedía que cuando una serpiente mordía a alguno, y éste miraba a la serpiente de bronce, vivía¹⁶⁸.

En esta cita podemos conjeturar el milagro de la curación a través de la serpiente que es, incluso en nuestros días, un símbolo vigente en todo el mundo. Dicho símbolo portado por el arcángel San Rafael, es la representación de la salud y la medicina. Por tal motivo en sus representaciones artísticas, a veces es personificado con este símbolo figurado en el caduceo o el bastón o bien, con los otros elementos como el pez que también lo caracterizan.

¹⁶⁷ Ídem, p.239.

¹⁶⁸ Números, 21: 5-9.

2.1.4. Arcángel Uriel

El arcángel Uriel es citado como uno de los arcángeles de la Presencia. De acuerdo a Réau, el arcángel se distingue con un emblema apropiado “*Uriel fortis socius, qui Esdram instituebat*”¹⁶⁹, Uriel preceptor de Esdras y Jehudiel.

Según Enoc¹⁷⁰ es quien tiene autoridad sobre el Tártaro y cuyo nombre significa “Fuego de Dios”, es “el arcángel del fuego y del Gehena, donde las llamas son el elemento principal”¹⁷¹. De acuerdo con el escritor Malcom Godwin en *Ángeles* (2008) es identificado también en escritos posteriores con Fanuel como “Rostro de Dios”¹⁷². Es el portador de la espada flamígera que custodia la entrada al Paraíso:

Uriel, cuyo nombre interpreta con el significado de luz o llama de Dios (Lux vel ignis Dei) y que por esta razón se ha identificado con el ángel que empuña una espada llameante en la entrada del Paraíso, se reconoce por la espada y las llamas que brotan bajo sus pies.¹⁷³

Como anteriormente mencionamos, Uriel fue el preceptor del profeta Esdras. En concordancia con el significado de su nombre blande una espada flamígera y de sus pies se desprenden llamas que representan el fuego divino, se le relaciona en cierta medida con las figuras de los serafines, dada su inclinación al fuego que arde en presencia de Dios.

Este arcángel es la personificación angelical de la salvación y de la justicia divina, la presencia constante de la luz en las profecías, de fuego regenerador que surge de Dios mismo y de los misterios celestiales. Es el arcángel de la belleza y el intérprete de las visiones. Según Enoc¹⁷⁴, es el regente de la luna y así lo expresa:

Cuando la luna está llena, presenta la cara de un hombre. Así es como me lo ha dado a conocer Uriel, el gran ángel que la rige”. De acuerdo al

¹⁶⁹ Réau, 1999, p.65.

¹⁷⁰ 20:2

¹⁷¹ Mounce, R. H. (2007). *Comentario al libro del Apocalipsis*. España: Colección teológica contemporánea, Ed. CLIE, p.271.

¹⁷² Godwin, Malcom. (2008). *Ángeles*. España: SWING editorial.

¹⁷³ Réau, p.66.

¹⁷⁴ El texto de las profecías de Enoc es un libro apócrifo, aunque no muestra una contradicción con las Sagradas Escrituras, pues se le nombra a dicho profeta en distintas ocasiones dentro del Nuevo Testamento.

Apocalipsis de Esdras, es el ángel que interpreta sus visiones; le da los misterios del fin del mundo y los del mundo venidero. “El ángel que había sido enviado hacia mí y que se llamaba Uriel me respondió: ¿No estaría extrañado tu espíritu de poseer el designio de la majestad del altísimo?...he sido enviado para mostrarte tres caminos y proponerte tres parábolas¹⁷⁵”.

Se le identifica como uno de los ángeles que expulsaron a Adán y a Eva del Paraíso; el ángel que sacó a Abraham de Ur; como el vencedor del ejército de Sennacherib; como el ángel que previno del diluvio a Noé. Se le relaciona con el ángel que lucha contra Jacob en Fanuel dentro del libro del Génesis¹⁷⁶:

Quedose solo, y he aquí un personaje que comenzó a luchar con él hasta la aurora. Y viendo que no podía sobrepujar a Jacob, le tocó el tendón del muslo, que al instante se secó. Y le dijo: Déjame ir, que ya raya el alba. Jacob respondió: No te dejaré ir si no me das la bendición. ¿Cómo te llamas?, le preguntó. Él respondió; Jacob. No ha de ser ya tu nombre Jacob, dijo el otro, sino Israel, porque has luchado con Dios y con hombres y has vencido. Preguntóle Jacob: dime ahora, ¿cuál es tu nombre?. Respondió ¿Por qué quieres saber mi nombre?. Y allí mismo le dio su bendición. Por donde Jacob llamó aquel lugar Fanuel, diciendo: Yo he visto a Dios cara a cara, y mi vida ha quedado a salvo. Al punto que partió de Fanuel salió el sol; más el iba cojeando de un pie.

En esta cita podemos observar como Jacob luchó con el arcángel Uriel y que en cierto modo, había un misterio que emergía de los dos seres. Sin embargo, al no decirle el arcángel su nombre, Jacob llamó aquel lugar como Fanuel por tal acontecimiento. Esta lucha simbólica se puede asociar con el triunfo del Espíritu contra las fuerzas opositoras donde se libera la Luz y se ve de frente a Dios. Por esto en sus manifestaciones artísticas Uriel, es representado sosteniendo en la palma de su mano una llama como símbolo sagrado.

Al arcángel se le relaciona dentro de otras funciones, como el ángel que fue enviado a Noé para anunciarle la proximidad del diluvio que arrasaría el orbe y acabaría con los gigantes que poblaban la tierra. Asimismo, se le atribuye la fuerza intelectual del cielo y que rige sobre el infierno en cercana colaboración de San Miguel Arcángel. De acuerdo con los Oráculos Sibilinos¹⁷⁷, Uriel es el ángel que en el Día del Juicio Final romperá las rejas forjadas con duro diamante de una

¹⁷⁵ Enóc, 78:5

¹⁷⁶ Génesis, 32:24-31

¹⁷⁷ Confrontar con Godwin, 2008.

pieza de las puertas de bronce del Hades y las derribará. Como podemos observar, a este arcángel se le otorga funciones específicas para cumplir con el proceder de Dios sin necesariamente estar vinculado con la humanidad en el sentido de cuidado de ésta a lo que se refiere con la triada de arcángeles reconocidos por el cristianismo.

Dentro de la iconografía angélica, se le representa vestido en tonalidades naranja y dorado, con las alas expandidas, portando una espada de fulgores encendidos y ofrece una llama de fuego en la palma de su mano como anteriormente se mencionó, simbolizando el fuego divino, fuego como aquel en el que se le presentó a Moisés, Dios en una zarza; la incandescencia de las lenguas de fuego que otorgaron valor y sabiduría a los apóstoles en la epifanía de Pentecostés.

Otros símbolos con que se representa al arcángel Uriel son un pergamino o un libro que simbolizan su carácter de intérprete de juicios y profecías, el carácter intelectual unido con la espiritualidad. Muchas veces, al arcángel Uriel se le representa bajando a la tierra indicando su oficio de portador de la llama divina; porque Uriel desciende a entregar el fuego sagrado, la chispa divina cuando ya se ha formado el cuerpo físico, es por esto que también se le relaciona con el punto cardinal del Este, donde sale el sol. La llama en la mano abierta de Uriel indica la manifestación del espíritu, la purificación, la iluminación y el amor espiritual. Es el otorgamiento del don divino.

El libro también es el símbolo del Universo, de la revelación, la manifestación, la interpretación, la sabiduría¹⁷⁸. El pergamino significa en cierta medida lo mismo; sin embargo enrollado representa el conocimiento oculto, el secreto; desenrollado es lo manifestado, la revelación, el conocimiento que se imparte para reconocer a la divinidad.

Hasta el año de 745, Uriel era San Uriel Arcángel pero debido a la exagerada devoción que se le depositaba a los ángeles, como ya se mencionó, el Papa Zacarías quitó a siete reconocidos ángeles del santoral, y uno fue Uriel. Cuando se le veneraba como San Uriel se le representaba llevando en la mano la llama encendida. Después se le representó también con el pergamino o el libro.

¹⁷⁸ Chevalier y Gheerbrant, 1999, p.644.

2.1.5. Arcángel Baraquiel

Réau (1999) menciona al arcángel Baraquiel (Maltiel) como “*adjutor, qui Moysem in flamma praecedebat*”, puesto que es esta presencia divina quien precede y guía a Moisés y a los Israelitas tras su huída de Egipto a través del desierto¹⁷⁹. Es importante señalar que las Sagradas Escrituras mencionan el nombre de sólo tres arcángeles: Miguel, Gabriel y Rafael. Los nombres de los otros cuatro: San Uriel, San Barachiel ó Baraquiel, Saeltiel y San Jehudiel; no aparecen en la Biblia.

Los nombres y configuraciones de los cuatro arcángeles del grupo de los siete se encuentran en libros apócrifos, uno de ellos, como hemos citado con anterioridad, es el del profeta Enoc. Aparecen también dentro del cuarto libro de Esdras y dentro de la literatura rabínica judaica. La Iglesia cristiana católica reconoce los nombres que se encuentran en las Sagradas Escrituras. Los demás arcángeles pueden tenerse como referencia pero, no son doctrina por la Iglesia debida a su procedencia de libros apócrifos que no están dentro del canon que conforma la Sagrada Escritura. Sin embargo, tal como se ha visto en el apartado en el que se habla del arcángel Uriel, dichos profetas gozan de importancia y renombre dentro del Nuevo Testamento, aún cuando sus libros son considerados apócrifos.

El nombre de San Barachiel ó Baraquiel significa "Bendición de Dios" como dice Réau. Se recurre al arcángel Barachiel para pedir la protección ante el pecado capital de la pereza, puesto que se le ha relacionado con la acción divina, además de ser el protector contra la violencia, pues se le considera también como el arcángel dador de calma divina y tranquilidad. Pues de acuerdo al Evangelio de Mateo dentro del capítulo 11, la violencia es un mal que incluso puede verse en el cielo, el pecado de la ira, la violencia, es peligroso para quienes son victimas así también para el victimario, aquel que hace uso de la violencia desata múltiples pecados en contra de sus semejantes y en contra de su naturaleza misma.

El arcángel Baraquiel alienta el fervor en los creyentes, puesto que la indiferencia es otro de los males que frecuentemente están al acecho de la almas

¹⁷⁹ Confrontar con Réau, 1999.

buenas, los indiferentes a las cosas Santas no llegarán a conocer la gracia de Dios, así lo dice el evangelio de San Mateo: los que dicen Señor, Señor entrarán en el Reino de los Cielos, sino aquellos que hacen la Voluntad de mi Padre que está en los Cielos¹⁸⁰. Por tanto, el mal de la indiferencia ante las cosas divinas puede convertirse también en una carga que evite la llegada al Paraíso al final de nuestra vida terrestre: Puesto que no eres ni caliente ni frío, sino tibio, yo comienzo a vomitarte de mi boca¹⁸¹.

Barachiel es representado con un libro entre las manos, aquel libro de la vida portado principalmente en la derecha como señal de la Bendición del Señor, al tiempo que se relaciona con la sabiduría y el paulatino recibimiento de los Santos Sacramentos: Baraquiel (bendición de Dios) descubre rosas blancas en un pliegue de su túnica¹⁸². Dentro de su iconografía y como habíamos mencionado antes, el libro posee un significado simbólico de sabiduría¹⁸³, mientras que la rosa blanca igualmente cumple un papel preponderante en la figura del arcángel que por lo general la sostiene sobre su pecho, o bien con pétalos de rosa esparcidos sobre la ropa. La simbólica de la rosa blanca está relacionada con la inocencia y también con la virginidad guardando semejanza con el lirio, sin embargo también simboliza amor celestial, en un aspecto positivo.

En otras ocasiones Barachiel también se ve representado con una canasta de pan, símbolo que como dice Biedermann en el *Diccionario de los símbolos* (2009), de entendimiento en el sentido espiritual que se observa en el Antiguo Testamento, acerca de los doce panes de la proposición al templo. En el Nuevo Testamento se habla de la canasta de pan en la multiplicidad de los panes que se generan por milagro, siendo en total también doce. Otro de sus simbolismos es el pan, como alimento del alma¹⁸⁴. De esta forma, el arcángel es la figura que se expresa con el libro en mano manifestando conocimiento; la rosa blanca, la pureza y la canasta de pan, el alimento del alma; vinculándose así en el amor divino de Dios.

¹⁸⁰ Mateo, 7:21

¹⁸¹ Ap, 3:26

¹⁸² Citando a Réau. Op. Cit., p.66.

¹⁸³ Confrontar con Chevalier y Gheerbrant, 1999.

¹⁸⁴ Biedermann, H. (2009). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Paidós, p. 345.

2.1.6. Arcángel Jehudiel

Su nombre refiere a aquel que manifiesta la belleza de Dios, la hermosura divina. De acuerdo con el teórico Réau (1999), fue el arcángel Jehudiel quien instruyó a Sem en los misterios de la Kábala. Por lo cual, se le considera también el arcángel de la sabiduría celestial, de la inteligencia trascendental, de la comprensión y la enseñanza; además de ser portador de la ley del conocimiento oculto. Louis Réau lo describe como “*Jehudiel remunerator, praeceptor Semis, filii Noachi*”¹⁸⁵.

El arcángel remunerador de recompensa y castiga, según sea el caso. Se le relaciona con la justicia divina, por lo cual se le plasma llevando un látigo de tres tiras, un número clave para la iconografía cristiano, puesto que se remite a la Santísima Trinidad, La Divina Providencia.

Las enseñanzas de Sem dictan que el Árbol de la Vida cabalístico es un esquema de nuestra conciencia, el arcángel Jehudiel está junto de éste, indicando que con su luz podremos elevar nuestras aspiraciones, nuestro estado de conciencia. Es el arcángel que guía a los ángeles que asisten a los seres humanos en el logro de la Inteligencia y la Sabiduría divina, al igual que el arcángel Uriel, Jehudiel asiste a los humanos en forma de Luz, creando con ello una reminiscencia al fuego ardiente de Dios durante las revelaciones que el Señor desea proporcionar a sus profetas y Santos dentro de su vida mortal.

Al igual que San Rafael, el arcángel Jehudiel posee intervención en lo que tiene que ver con los temas de desarrollo humano y crecimiento espiritual. Jehudiel bendice a aquellos que han alcanzado la Sabiduría divina, conocimiento trascendental:

Dichoso es el hombre que ha encontrado sabiduría y el hombre que alcanza la prudencia; más vale su ganancia de plata, su renta es mayor que la del oro. Más preciosa es que las perlas, nada de lo que amas se le iguala. Largos días a su derecha y a su izquierda riqueza y gloria: Sus caminos de dulzura y todas sus sendas de bienestar. Es árbol de vida para los que a ella están asidos, felices son los que la abrazan.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Confrontar con Réau, 1999.

¹⁸⁶ Proverbio III: 13 /18

El árbol de la vida junto al que se representa a veces a Jehudiel, es también la figura simbólica de la Inteligencia Divina. Simboliza la vida en evolución constante ascendiendo hacia el cielo.

Jehudiel porta también un libro, símbolo del Libro de la Vida donde están inscritos los nombres de los elegidos, de los que han escogido el sendero que conduce a Dios. Cuando el libro que sostiene Jehudiel se representa cerrado, representa los misterios guardados, los secretos divinos que se revelan a los iniciados. Cuando el libro está abierto simboliza la ciencia disponible para el que inicia su trabajo espiritual. Representa, al igual que el libro que el arcángel Baraquiel en la diestra, los sacramentos establecidos para el bien de la humanidad.

El arcángel Jehudiel es el arcángel de la Inteligencia Divina. Representa, al igual que Uriel, la luz y la sabiduría como se menciona en las Sagradas Escrituras, siendo ésta el conocimiento divino. En iconografía, además de llevar el libro o un látigo de tres tiras, porta una corona de oro como sustenta Réau (1999). Jehudiel lleva el látigo de fuego para castigar a los pueblos, por lo general y como dice Juan Carmona, este atributo además simboliza el azote contra las herejías¹⁸⁷, puesto que el látigo es signo de castigo. La simbólica de la corona de oro, y siguiendo al autor, se refiere a la luz y la iluminación. Según Mounce (2007), la corona de oro, designa a quien lo porta como aquel que ha vencido y que tiene derecho de actuar en el Juicio¹⁸⁸, se considera que el arcángel es un mensajero de Dios y su fin no es revelar cuándo es el tiempo del fin, sino transmitir el mandamiento divino y de esta manera se representa en las obras pictóricas que hacen alusión a dicho arcángel.

2.1.7. Arcángel Sealtiel

En su obra *Iconografía del arte Cristiano*, el teórico Réau (1999) menciona a este arcángel de la siguiente manera: “*Sealtiel (Zeadkiel), orator, in inmolatione Issaci gladium prohibebat*”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Carmona, 2003, p.22.

¹⁸⁸ Mounce, R. H., 2007, pp. 381-382.

¹⁸⁹ Confrontar con Réau, 1999.

Sealtiel es el intercesor y su atributo es la oración, es el fiel acompañante de los humanos que elevan sus oraciones al Eterno Creador, es un arcángel que guía las oraciones, aunque es también reconocido por su acción interventora. Es uno de los nueve regentes del Paraíso y uno de los ángeles de la presencia. También se atribuye haber detenido la mano de Abraham cuando iba a sacrificar a su hijo Isaac:

Y cuando llegaron al lugar que Dios le había dicho, edificó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y lo puso en el altar sobre la leña. Y extendió Abraham su mano y tomó el cuchillo para degollar a su hijo. Entonces el ángel de Dios le dio voces desde el cielo, y dijo: Abraham, Abraham. Y él respondió: Heme aquí. Y dijo: No extiendas tu mano sobre el muchacho, ni le hagas nada; porque ya conozco que temes a Dios, por cuanto no me rehusaste tu hijo, tu único. Entonces alzó Abraham sus ojos y miró, y he aquí a sus espaldas un carnero trabado en un zarzal por sus cuernos; y fue Abraham y tomó el carnero, y lo ofreció en holocausto en lugar de su hijo. Y llamó Abraham el nombre de aquel lugar, Dios proveerá. Por tanto se dice hoy: En el monte de Dios será provisto.

Y llamó el ángel de Dios a Abraham por segunda vez desde el cielo, y dijo: Por mí mismo he jurado, dice Dios, que por cuanto has hecho esto, y no me has rehusado tu hijo, tu único hijo; de cierto te bendeciré, y multiplicaré tu descendencia como las estrellas del cielo y como la arena que está a la orilla del mar; y tu descendencia poseerá las puertas de sus enemigos. En tu simiente serán benditas todas las naciones de la tierra, por cuanto obedeciste a mi voz.¹⁹⁰

Es por este motivo que se representa a Sealtiel arcángel con un arma cortante, símbolo del sacrificio; pero después de que Jesús dio muestra del sacrificio incruento, a Sealtiel se le representa con el cáliz y a veces, junto a la Custodia.

Sealtiel atiende al sacrificio de la eucaristía y de cada uno de los sacramentos. Ellos están encargados de la distribución de las bendiciones que emanan de los mismos. En las ceremonias de adoración a Dios participa Sealtiel, dirigiendo las oraciones. La figura del arcángel es representado en tonalidades violeta o púrpura en su vestimenta, enorme alas resplandecientes y a la vez, con los símbolos sagrados cristianos: la cruz, el cáliz, la custodia, la eucaristía y el incienso. Asimismo, se representa con instrumentos musicales, indicando que de

¹⁹⁰ Génesis, 22: 9-18.

él depende la expresión musical en ceremonias religiosas. También a veces aparece con traje de batalla o de guerrero.

Sealtiel sostiene un copón en su mano representando así al Santo Grial, relacionado con el cáliz que según Mounce (2007) en el Antiguo Testamento, este cáliz representa el que se debe beber para reconocer que es la ira de Dios, viéndolo como una respuesta de un Dios justo ante el rechazo de su amor por parte de las personas y que el arcángel lleva para mostrar que aquellos que no crean en Él, beberán del cáliz su ira derramando toda su fuerza¹⁹¹. Se representa con un resplandor o rayo violeta. La eucaristía también se relaciona con el símbolo del pez y el pan, en lo referente a los Sacramentos impuestos por la religión cristiana como alimento espiritual, según Biedermann (2009); y que a la vez corresponde con la Custodia.

El incienso, otro de los elementos simbólicos que podemos ver en algunas representaciones del arcángel, y como afirma Mounce, su uso era muy común desde la antigüedad a través de los hebreos. Simboliza las oraciones de los santos, y que su uso por parte de Sealtiel, entre otros ángeles y arcángeles, es la función que tienen de intermediarios de llevar a Dios las oraciones de los santos¹⁹². Dada la función del arcángel como intercesor de Dios, en la iconografía religiosa también se le representa con las manos juntas en actitud de plegaria y en otras ocasiones con los símbolos anteriormente expuestos.

2.2. Representación de los arcángeles en Europa: breve panorama de la imagen de los siete arcángeles en obras artísticas Occidentales

Louis Réau (1999) señala que en el arte europeo es poco frecuente la representación de los siete arcángeles y cita como casos muy especiales el de la iglesia de Santa María de los Ángeles, instalada en 1516; el de las termas de Diocleciano, que les fue consagrada; y por último el hecho de que los siete

¹⁹¹ Confrontar con: Mounce, 2007, pp. 375-376.

¹⁹² Ídem, pp. 199-200.

Estados electores del Sacro Emperador Romano Germánico tuviera a los siete arcángeles como patronos.

Por lo que es más común encontrar a los arcángeles representados de manera individual, destacando entre los siete las figuras de San Miguel y San Gabriel, la primera es retomada en diversas pinturas cuyo tema es el Juicio Final o la batalla contra las fuerzas demoniacas y la caída de los ángeles rebeldes, dado el papel Psicopompo y guerrero que le ha sido asignado, sin embargo, lo encontramos también representando un papel de adorador de Dios o confortador de la Santísima Virgen María, con quien también se le representa en el milagro de la ascensión de María en cuerpo y alma.

En lo que corresponde a la figura del arcángel Gabriel es frecuentemente retomada en las pinturas cuyo tema es la Anunciación, se le representa así, con una rama de lirio o alcatraz en la mano mientras da la buena nueva a la Madre de Dios, llamándola bendita entre todas la mujeres y María llena de Gracia: *Ave María Gratia Plena, Dominus deum, benedicta tu in mulieribus et beneditus fructus ventri tui Jesus*. Las representaciones del arcángel Gabriel son ricas en luz y color, expresando de esta forma la alegría de ver a Dios encarnado en María.

Por su parte, en representaciones de San Rafael es frecuentemente acompañado por el profeta Tobías, tanto el joven como el viejo, dado que fueron dichos momentos en los que ambos personajes tuvieron contacto, en estas representaciones aparece también el pescado cuyas entrañas sirvieron para curar la ceguera del padre anciano de Tobías, el también profeta Tobit; en otras pinturas puede observarse al arcángel curando los ojos del propio Tobías cuando este ya es anciano.

En tanto que la imagen de Uriel, el arcángel de la Luz Divina, se representa luchando con Jacob, o acompañado del profeta Enoc, la figura de Uriel es en menor medida representada en el arte Europeo, pues, como ya se ha mencionado con anterioridad, su figura es frecuentemente citada en el libro de Enoc, libro que se considera apócrifo puesto que no se encuentra dentro del Canon de las Sagradas Escrituras.

Dentro de esta segunda sección del presente capítulo, se otorga una pequeña muestra de las obras que plasman la figura de algunos de los siete

arcángeles, dichas obras producidas en Europa desde la época medieval hasta el siglo XVI y XVII, periodo en donde se establece una focalización de la producción artística en la Nueva España, cuyo tema sea también la representación de los siete arcángeles durante la época colonial, para poder establecer una relación con la figura de San Miguel en el arte novohispano, tema que atañe en el análisis central del presente trabajo de investigación.

Durante la época medieval la imagen de San Miguel, el arcángel con una mayor carga iconográfica, era representado, según Louis Réau, de la siguiente manera:

Durante la Edad Media varió el tipo iconográfico de San Miguel. En Bizancio lleva Clámide purpúrea o el *loros* de la corte imperial; en el mosaico del arco del triunfo en San Apolinar In Classe, cerca de Rabéna sostiene una asta larga rematada por una tablilla con la triple aclamación: *Agios Agios Agios*.

En occidente viste en principio una larga túnica, y además, cota de malla y casco de caballero. Sus armas son ya una lanza, ya una espada flamígera. En la mano izquierda sostiene a veces un escudo de cristal espejeante. Sobre el escudo se lee esta inscripción: *Cuis ut deus*. En ocasiones presenta la cabeza del dragón como David la de Goliat.¹⁹³

El siglo XIII hizo de San Miguel un caballero de cruzada, su gran riqueza iconográfica es resultado de la enorme extensión de su culto. Encontramos una representación del arcángel guerrero manufacturada en 1299 en la que puede verse al arcángel portando en la mano derecha una lanza larga, mientras que en la izquierda sostiene una esfera, representación del mundo terrestre. San Miguel viste túnica larga y estola en colores rojo y abundancia en dorado, ambas prendas con gran lujo. Corona la cabeza del ángel un aura que simboliza su divinidad, como es frecuente en el periodo medieval la figura es alargada y posee rasgos igualmente oblongos. Se muestra al arcángel descalzo, a su espalda se observan un par de alas sumamente delgadas en colores oscuros que rematan en color blanco. Los tonos ocre dominan la pintura, lo que le otorga un aire de ostentabilidad (Imagen 2.2).

¹⁹³ Réau, 1999, p.71.



**Imagen 2.2. Anónimo. El arcángel San Miguel. 1299.
Galería Tretiakov, Moscú.**

La representación iconográfica de San Miguel durante el periodo en el románico y primer periodo gótico consiste en una túnica larga y ceñida a la cintura o bien dalmática. En una representación del siglo XIII se muestra a San Miguel arcángel en su rol *psicopompo*, el pesador de almas. En una imagen anónima resguardada en la actualidad en el Museo Episcopal de Vic se observa a San Miguel sosteniendo una balanza con la mano derecha, mientras que con la izquierda hace una negación al demonio quien intenta intervenir en el proceso de pesaje, utilizando artimañas para quedarse con el mayor número de almas y arrastrarlas al infierno. Satanás adquiere en esta obra un aire monstruoso, el color oscuro que le ilumina le infunde un aspecto maligno (Imagen 2.3).



Imagen 2.3.Anónimo. San Miguel y el Demonio.
Frontal del siglo XIII. Museo Episcopal de Vic, Cataluña.

San Miguel arcángel se muestra con seriedad en el rostro, viste una túnica larga en color oscuro en la que puede percibirse una caída completamente rígida, su cabello es corto y rizado, sus facciones delatan el estilo completamente medieval. El par de alas a su espaldas se muestran rectas y rígidas al igual que la textura de la túnica, el ala derecha dibuja un ángulo recto hacia el costado derecho, en tanto que la izquierda se observa larga, con un mismo ángulo recto, pero con dirección a la parte inferior de la imagen, ambas alas se muestran sobriamente adornadas, destacando la parte superior de cada una de ellas.

El arcángel Gabriel, en iconografía es el ángel de la Anunciación y del nacimiento. Viste generalmente túnica larga y ceñida, con manto o sin él. En el románico le vemos con dalmática en forma humana; joven, imberbe, cabello largo y rubio. A partir del siglo XV, ceñido con una diadema. Alguna vez, un alba y casulla sacerdotales. Atributos personales: dedo índice levantado en actitud de hablar; palo de mensajero; azucena en la mano; este último es su atributo personal, como también una cinta o filacteria desplegada del Ave María. En la escena tan frecuente de la anunciación en un principio el arcángel está de pie; pero a partir del siglo XIV, con más frecuencia está arrodillado y algunas veces

como descendiendo del cielo. Asimismo, a partir del siglo XV, la azucena de Gabriel está en medio de la escena en un jarrito.

En la edad Media, por lo general se representa fielmente a la tradición del pasaje de la Anunciación, cuando la Virgen está leyendo las palabras del profeta Isaías: “He aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo”¹⁹⁴. La temática suele representarse en éste con la imagen de la Virgen dentro de su casa donde es sorprendida por el arcángel, sin embargo es preciso notar que es en el Barroco donde se hace una descripción más precisa de la Anunciación:

Ha de estar la santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera de bufete y a un lado un candil de mesa [...] el ángel no ha de venir cayendo o volando [...] ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia [...] ¹⁹⁵

Podemos ver en la siguiente obra, una representación de dicha escena donde San Gabriel da el aviso a María. En esta pintura realizada por Simone Martini, durante el siglo XIV en la Escuela de Siena, se ve el reflejo de la importancia del que este tema era recurrido. En la pintura se observa en el centro de la imagen un jarrón con azucenas, símbolo de la pureza en contraste con el ramo de olivo que lleva san Gabriel en su mano izquierda, que se encuentra ubicado en la parte derecha central del cuadro, arrodillado ante la virgen, viste una túnica blanca y manto en tonos dorados en concordancia con sus alas que llevan los mismos tonos dorados además de rojizos. Su cabeza está coronada por un halo y flores con la mirada fija hacia adelante donde se encuentra María anunciándole y como si las palabras escritas salieran de su boca; *ave Maria, gratia plena*, y señalándole con la mano derecha hacia arriba (Imagen 2.4).

La Virgen se encuentra sentada del lado izquierdo, mostrando un gesto de temor, en postura de rechazo hacia el arcángel que se observa con su mano derecha que va dirigida hacia la capa del vestido y con la izquierda sostiene un libro. Su vestimenta está en tonalidades oscuras, azul y rojo con terminaciones doradas, también lleva un halo dorado sobre su cabeza. Además de estos personajes, se pueden apreciar otros dos que también aparecen con facciones

¹⁹⁴ Is 7:14

¹⁹⁵ Carmona, 2003, p.178.

alargadas y pálidas, túnicas largas en tonos rojos y dorados, llevan palmas en sus manos izquierdas, sin embargo el personaje masculino porta con la diestra una bandera de asta larga que remata en una cruz y el otro personaje, femenino, lleva una cruz con la cabeza inclinada hacia la izquierda. En la parte alta del arco central se encuentra el Espíritu Santo, donde también se aprecian otros cuatro personajes en un tamaño ínfimo (Imagen 2.4).

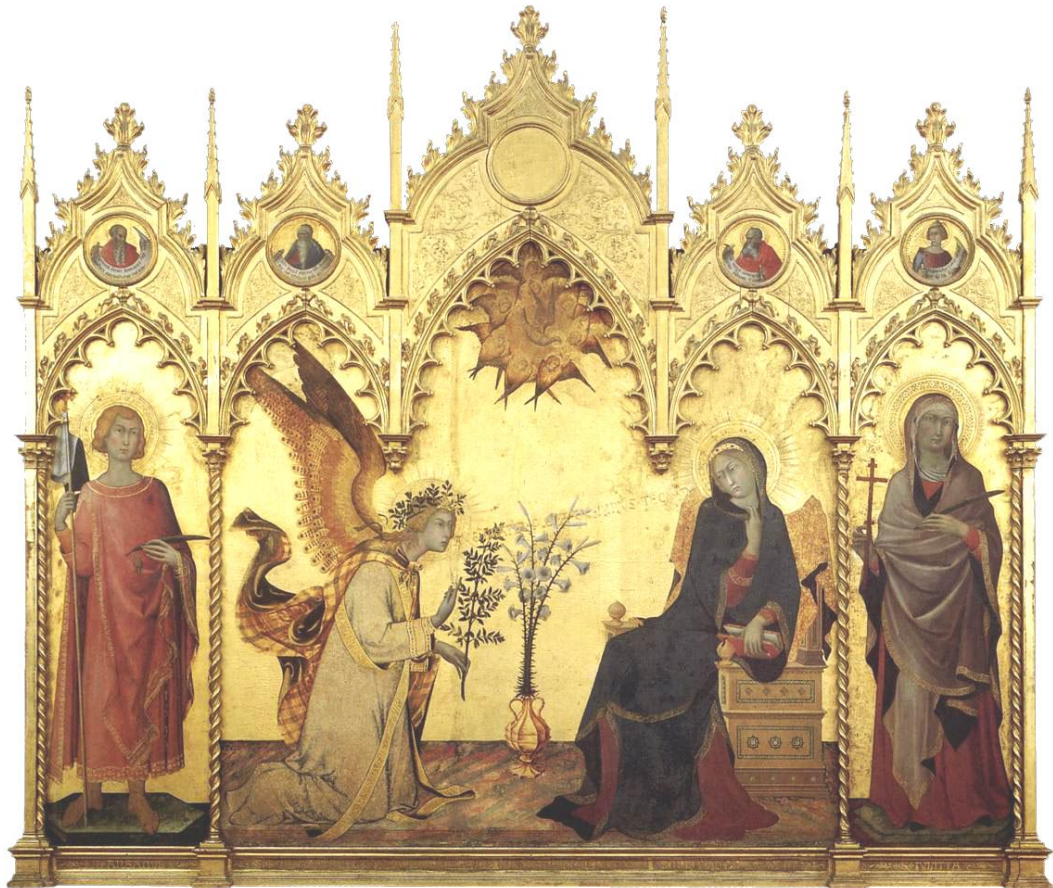


Imagen 2.4. Simone Martini, Anunciación. 1333.
Pintura al temple sobre tabla. Florencia, Uffizi

Otra representación de San Gabriel producida en el periodo medieval muestra que la imagen de éste contiene atributos que le distinguen de los otros personajes angélicos, tales son el jarrito o la flor blanca, llámese lirio o alcatraz. En un grabado de Jaime Sierra, el pintor catalán de este siglo, se muestra a San Gabriel una flor larga y blanca, al tiempo que en el piso puede observarse un jarrito largo, elemento que simboliza el nacimiento de la vida dado que dicho recipiente contiene agua (Imagen 2.5).



**Imagen 2.5 Jaime Sierra. San Gabriel Arcángel. Siglo XIV.
Retablo de Sigüenza.**

En esta imagen con marcado estilo gótico puede observarse a San Gabriel arcángel representado con un semblante sereno, cuyo rostro está enmarcado por una joya en la parte alta de su frente, corona su cabeza una aura redonda, característica de los seres celestiales durante el periodo medieval. Las plumas de las alas del arcángel son de pavorreal, lo que realza la elegancia de dicho ser. Lleva en la mano izquierda una rama de alcatraz mientras que con la diestra señala al frente, viste túnica larga y manto en color dorado, ambas prendas bellamente ornamentadas con detalles en oro. Puede verse bajo la larga toga sus pies descalzos, adelantándose el derecho al izquierdo y en la parte inferior del lado derecho el jarro mencionado anteriormente (Imagen 2.5).

Una representación medieval muestra al arcángel Uriel guiando a San Juan Bautista en el desierto. En dicha obra abundan los colores ocres y puede observarse también un marcado contraste entre la coloración que adquiere el cielo con respecto a la tierra. Puede verse una desproporción entre el tamaño de los

personajes: San Uriel es prácticamente un gigante en relación con San Juan y con el escenario mismo (Imagen 2.6).



Imagen 2.6 El arcángel Uriel guía a San Juan Bautista por el desierto. 1292. Museo de San Agustino, Génova.

El arcángel Uriel es representado junto con la imagen de un niño que es San Juan Bautista, a quien toma con su mano derecha y lo alienta a seguirlo. Su rostro muestra serenidad y lleva sobre su cabeza un aura otorgándole un aspecto celestial, inclinándola hacia el niño San Juan. El arcángel viste de amarillo con túnica en tonalidades de color anaranjado y rojo, calza unos zapatos oscuros, las alas se muestran en el mismo color que la vestimenta rematando las puntas en color blanco. Con la mano izquierda y la palma abierta señala el camino a seguir, adelantado su pie izquierdo del derecho. San Juan viste una túnica azul rematada en adornos dorados, también está coronado con un aura en tonalidades blancas y

grises, su mano derecha está colocada en su pecho y con la izquierda va tomado de la mano con el arcángel (Imagen 2.6).

Otra representación del arcángel Uriel producida en la época medieval y que además coincide con la temática anterior es la del pintor Andrea di Neiro manufacturada alrededor de 1350.



Imagen 2.7 Andrea di Nerio, San Juan Bautista es conducido por el desierto por el arcángel Uriel, 1350. Kunstmuseum, Berna.

En esta obra pueden verse a dos ángeles, el arcángel Uriel es personificado con vestimenta en color dorado y largas alas azules que asoman a su espalda, tomando de la mano a un personaje pequeño que viste túnica de color oscuro, este diminuto personaje es San Juan Bautista, el arcángel le sujeta con la mano izquierda, mientras que con la derecha le señala al otro ángel que custodia a un camello que servirá a San Juan para cruzar por el desierto. Este ángel porta una túnica en tonalidades rosas y violetas, alas azules y dirige su mirada hacia san Uriel, cuya mirada es dirigida a San Juan Bautista (Imagen 2.7).

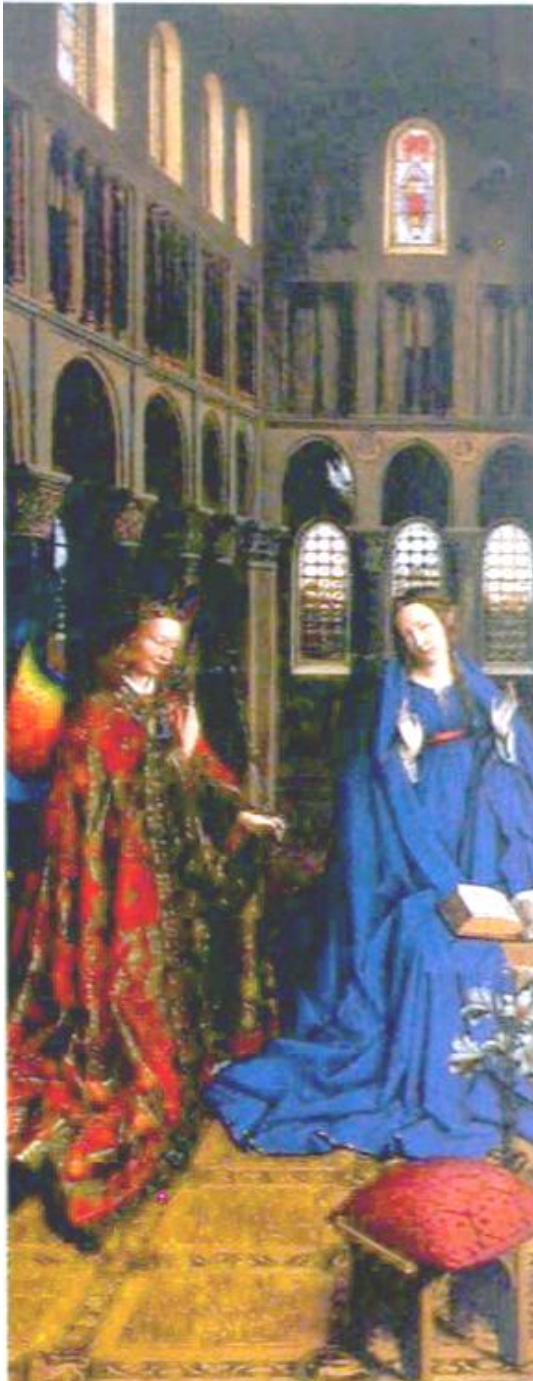
Ya en el periodo Renacentista la representación de los arcángeles, tal como sucede en casos generales, fue cada vez más parecida al mundo terrenal, los ángeles son representados tan humanamente cómo es posible, cuya característica que los diferencia de los hombres son las alas y un delgado halo dorado que rodea su cabeza proporcionándole un aire celestial a los personajes.

Observamos de esta manera las siguientes representaciones de algunos de los arcángeles producidas durante el siglo XV, poseedoras de un marcado estilo renacentista. Como se muestra aquí, una de las representaciones del arcángel San Gabriel producida en este periodo, se vuelven a retomar los atributos que lo distinguen de los demás arcángeles. Gabriel porta una flor de lirio en la mano izquierda, mientras que con la derecha señala con la palma abierta el cielo. Es representado con cabello rizado, coronado por un halo resplandeciente de forma circular, tiene la mirada hacia el frente. Sus alas se muestran abiertas, lleva una túnica larga con pliegues y un manto que sobresale de su brazo derecho. Tiene los pies descalzos y se encuentra volando adelante de una nube amplia. Detrás de éste, se observan rayos que emanan del cielo y en la parte inferior se ven casas y montañas (Imagen 2.8).



**Imagen 2.8 Anónimo. San Gabriel Arcángel.
Grabado de Boj. Siglo XV. Archivo Histórico de
la Ciudad de Barcelona**

Entre las obras que tienen por tema la Anunciación de la Virgen María encontramos la de Jean Van Eyck entre 1425 y 1430. En ella se muestra al arcángel San Gabriel ricamente vestido, lleva sobre los hombros una opulenta capa de terciopelo roja decorada con oro y piedras preciosas, en tanto que lleva puesta una corona dorada sobre su cabello, también ricamente decorada. Tiene la vista fija en dirección de la Virgen María señalándole con la mano derecha hacia arriba, la virgen que se encuentra al lado izquierdo del arcángel, tiene la mirada hacia adelante con la cabeza inclinada hacia el lado derecho. Viste un manto y una



capa de color azul, con un cintillo rojo sobre su vientre, sus manos se muestran abiertas y en la parte inferior de ella se ve un libro abierto sobre un atril. En perspectiva, frente al libro se aprecia una vara de lirio blanco, símbolo de la anunciación y delante de esté un asiento con un cojín rojo sobre un tapete en tonalidades doradas y ricamente decorado. En la parte superior del cuadro, y detrás de los personajes se observa el marco que los envuelve, con ventanas de vidriería que termina en ojiva y arcos ojivales a su alrededor (Imagen 2.9).

Imagen 2.9 Jean Van Eyck. La Anunciación.
1425-1430. Galería Nacional de Arte,
Washington.

En una obra realizada por Filippo Lippi entre los años 1470 y 1472 se retoma el tema de la Anunciación, durante el periodo del Renacimiento. En ella puede verse al arcángel inclinado frente a la Virgen, lleva una túnica en tonos cálidos, sus alas con diferentes matices de marrón y echadas hacia atrás, sus manos colocadas en su pecho y sobre su cabellera rubia un halo dorado.



Imagen 2.10 Filippo Lippi. La Anunciación, 1470-1472.
Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles.

La mirada del arcángel posa sobre la Virgen María, quien está iluminada por un rayo de luz proveniente del cielo mientras recibe la noticia de la encarnación de Dios en su vientre. También ella se encuentra coronada por el aura dorada como San Gabriel y el mismo color de cabello, su vestimenta tiene tonalidades cálidas y sobre su túnica, una capa de color azul, tiene las manos cruzadas. En su regazo reposa un libro abierto y tiene la mirada encontrada con el arcángel. Al fondo, sobre una pechina puede verse el rostro de Dios Padre ubicado en el centro, en color ocre; también se interponen los tonos azules en el espacio rodeado por arcos que hacen juego con el manto de la Virgen. Del lado izquierdo del cuadro, podemos observar el contraste de la escena de la Anunciación con los colores

vivos que hay en su entorno con colores verdes semejando la naturaleza, el exterior; donde también se encuentran ubicados dos personajes más con tonalidades claras y un ángel sobre éstos en color rojo, que está ubicado debajo del rayo que apunta a María (Imagen 2.10).

Otra de las representaciones de San Gabriel durante el periodo renacentista es la obra creada por el Maestro de Sijena resguardada en la actualidad, en el Museo Provincial de Huesca en España.



**Imagen 2.11 Maestro de Sijena. La Anunciación. Siglo XV-XVI.
Museo Provincial de Huesca, España.**

En esta obra puede verse al arcángel Gabriel elegantemente vestido, lleva una larga túnica en color blanco que remata en las mangas por tonos dorados y

ricamente decoradas, su faldón ostenta con la misma tonalidad de colores dorados y cafés, suntuosamente adornado y garigoleado. Sus pies se encuentran descalzos y en dirección a la Virgen, porta además una banda blanca con la inscripción: Ave María, Gratia Plena. Un par de halos delgados de oro rodean la cabeza del arcángel, la cual está rematada por una joya en el centro de su frente.

Entre San Gabriel y María se observa en el medio, en la parte baja del cuadro un jarrón que contiene una vara de lirio. Un grupo de doncellas acompañan a la Virgen, quien también está coronada por un par de halos dorados y delgados en los que se posa una paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo. También su cabellera está rematada en el centro por una joya de color rojo, su vestimenta tiene tonalidades marrones, ricamente decorada y sobre ésta sus manos se encuentran cruzadas sobre su pecho, frente a María se observa un atril con un libro abierto encima. El lugar en el que se encuentran está lujosamente adornado, con multiplicidad de colores que contrastan con los personajes (Imagen 2.11).

Otro arcángel representado con un estilo renacentista es el Arcángel Miguel, cuya obra fue producida en 1494 procedente de la iglesia de Sant Joan de Cervera. Puede verse en esta obra a San Miguel venciendo al demonio, personificado en un ser repulsivo con fauces y grandes ojos exageradamente abiertos, con una piel verde y delgadez extrema, los cabellos rígidos le otorgan un aspecto aún más horrible. Este demonio yace bajo los pies de San Miguel, quién clava en sus fauces una lanza larga y delgada. Puede verse a dicho ser, tratando de alejar el pie izquierdo del arcángel, que posa sobre el pecho de éste.

San Miguel viste con traje de guerrero romano, ricamente ornamentado, así como también las botas que calza en color dorado; su escudo, el cual lleva con la mano izquierda también va adornado y rematado en el centro por una cruz roja con una joya. En su cabeza también lleva una alhaja al centro de la frente y está coronado por un halo de luz de forma circular, sus alas se perciben expandidas y en tonalidades azules y verde detrás de una larga capa roja rematada por tonos dorados en las orillas que cubre su espalda, su mirada está dirigida hacia abajo observando al enemigo vencido (Imagen 2.12).



Imagen 2.12 Anónimo. El Arcángel San Miguel. Tabla del siglo XV. 1494. Museo de Vic, procedente de la iglesia de Sant Joan de Cervera. España

Una representación más de San Miguel producida bajo un estilo renacentista muestra su aparición en la torre de un castillo ante la mirada sorprendida de los espectadores, quienes se observan arrodillados ante el arcángel guerrero (Imagen 2.13). La obra data de 1470 y se encuentra resguardada en el Vaticano, la aparición divina que puede verse en la obra es también un tema recurrente en las obras que adoptan la figura de San Miguel en su papel de mensajero de Dios Padre.

Puede verse a San Miguel arcángel posado encima de la torre del castillo frente a un grupo de gente constituido por curas y presbíteros de la Iglesia. San Miguel viste su traje de guerra en colores azul y ocre. Lleva en alto la espada desenvainada sostenida con la mano derecha, mientras que la otra puede verse aferrada a su costado, sus alas también tiene tonalidades ocre o marrones, mostrándose así abiertas y hacia atrás, tal como si estuviera posándose apenas en tierra (Imagen 2.13).



Imagen 2.13. Agnolo Gaddi, Aparición de San Miguel Arcángel sobre el Castillo de Santo Ángel, 1470. Pinacoteca de la ciudad del Vaticano.

Se observa a la lejanía sobre la cabeza del arcángel el delgado halo dorado que corona su cabeza, además de llevar encima de la cabeza una pequeña flama roja, símbolo del Espíritu Santo en forma de fuego, tal como se presentó a los apóstoles en Pentecostés. El escenario está compuesto por torres y edificios que son parecidos a los fuertes, murallas y fuentes, sin embargo, la dirección que toman los personajes arrodillados y observando hacia arriba del lado derecho, logran que destaque la pequeña figura del arcángel guerrero (Imagen 2.13).

El tema de San Miguel venciendo al demonio se retoma en una obra renacentista hecha por el artista Gerard David en 1510. En ella se muestra a San Miguel vestido con una larga túnica en tonalidades grises y azules, una capa de color carmesí rematada en las orillas con detalles dorados y en el centro de la misma, por un medallón ricamente decorado en oro. Sus alas se muestran expandidas en tonalidades oscuras, el arcángel tiene la mirada hacia abajo, alejando a los demonios con la cruz larga de procesión que lleva en la diestra, mientras que con la izquierda porta un escudo con una cruz roja en el centro. Se exponen varios demonios debajo de San Miguel, representados en colores oscuros y con características de reptil. En la parte superior del cuadro, se ve a Dios Padre con un resplandor dorado detrás de él en un contorno rodeado de nubes y ángeles (Imagen 2.14).



**Imagen 2.14. Gerard David, Tríptico de San Miguel. 1510.
Museo Kunsthistorischs, Viena.**

El arcángel Rafael también se muestra con un marcado estilo renacentista en un grabado de Boj. La escena que se representa se refiere al pasaje bíblico en el que el arcángel acompaña al joven Tobías por su trayecto de regreso a casa, llevando consigo un pez, cuyas entrañas servirán para curar la ceguera de su padre Tobit (Imagen 2.15).

Puede verse a San Rafael vestido con una amplia túnica blanca, lleva en la mano izquierda una vara, y debajo de su brazo se observa un bolso con provisiones atado por una correa en la cintura. Un resplandor rodea su cabeza, mientras que las alas se muestran abiertas y echadas hacia atrás, con la mano derecha Rafael parece dar indicaciones al joven Tobías, quien se muestra atento a las palabras de su guía. San Rafael calza sandalias sencillas, su rostro mantiene una expresión de serenidad y su mirada se mantiene fija hacia el joven que está a su lado derecho, Tobías lo observa con atención, lleva en su mano izquierda una



vara y con la derecha el pez que ha indicado Rafael llevar (Imagen 2.15).

Imagen 2.15 Anónimo, San Rafael Arcángel. Grabado al Boj. Siglo XVI. Archivo histórico de la Ciudad de Barcelona.

El arcángel Rafael es representado en una obra de Bernardo Strozzi realizada en 1515, en ella se muestra al arcángel realizando el milagro de la curación del profeta Tobit, el anciano padre de Tobías que sufría de ceguera. La imagen plasma a Tobías depositando entrañas de un pescado en los ojos de su padre, ayudado por su madre y por el arcángel quien adopta la forma de un joven ubicado en la parte derecha del cuadro junto a la esposa del profeta, donde también puede verse el pescado que yace sobre un tronco boca arriba en la parte inferior izquierda.

San Rafael viste de verde, sus alas se observan abiertas, con un plumaje en tonalidades blancas y grises, dirige su mirada hacia el anciano sobre cuyo hombro posa su mano izquierda. El joven Tobías, viste de naranja, en su mano izquierda sostiene un plato mientras con la derecha cura la ceguera de su padre que se encuentra sentado, también se observa en la parte inferior del cuadro un perro, quién observa atentamente la curación. Los colores empleados en la obra son opacos, no existe mucha luminosidad debido a la temática de la escena (Imagen 2.16).



Imagen 2.16. Bernardo Strozzi. La curación de Tobías, 1515.
Hermitage, San Petesburgo.

La figura de San Rafael, durante el periodo renacentista, viste dalmática diaconal. Más tarde le vemos con una simple túnica ceñida, como si fuera un peregrino y siempre con las alas expandidas. Sus atributos personales en un principio eran una lanza -como guardián de Tobías- y lleva el niño de la mano, por lo general la figura de Tobías, es la de un joven llevando el pez en la mano. Más tarde, cuando el arcángel viste de peregrino, la lanza cambia por un bordón, y una concha adorna su pecho. Es posible también encontrarlo con un tarro en la mano para indicar que lleva un medicamento.

Entre las representaciones, las más frecuentes son las de los tres arcángeles, Miguel, Rafael, y Gabriel, ejemplo de ello es el cuadro de Francesco Botticini (Imagen 2.17), donde el arcángel Rafael, al que está dedicado principalmente el cuadro, se halla representado con todos los atributos iconográficos: el pequeño Tobías, al que acompaña de la mano, el perro que los sigue, el pez que lleva en la mano y los medicamentos obtenidos con el hígado y la hiel del pez.

San Miguel está representado como jefe de los ejércitos del cielo, con armadura completa metálica sin casco, está del lado derecho del cuadro. Su rostro muestra seriedad, con su mano derecha lleva la espada desenfundada en alto, en tanto que en la mano izquierda sostiene una esfera dorada, representación del mundo terreno, su vestuario se complementa con una capa en color rojo, que dejan ver las alas que se presentan compuestas por un plumaje oscuro.

El arcángel Gabriel, que llevó el anuncio del nacimiento de Jesús, está representado con el atributo iconográfico de la rama de lirio florido que alude a la virginidad de María en su mano derecha, su cabeza está ligeramente inclinada hacia el hombro izquierdo con expresión de serenidad, con la mano izquierda sostiene su capa en tonalidades grises, su vestimenta se compone de una larga túnica blanca ceñida por un cordón a la cintura, sus alas se muestran en plumaje rosa, lleva los pies descalzos y se encuentra del lado izquierdo del cuadro (Imagen 2.17).



Imagen 2.17. Francesco Botticini. Los tres arcángeles y Tobías. 1470. Uffizi, Florencia.

En el centro de la obra, se muestra al arcángel San Rafael que lleva de la mano izquierda al joven Tobías, mientras que con la diestra tiene un pequeño tarro, símbolo de la medicina y la curación. Tobías, a su vez, lleva un pez en la mano izquierda, mismo que al llegar a su casa servirá para curar a su padre ciego. Viste túnica de color azul, capa en color naranja y botas altas que contrastan con la vestimenta, su mirada está fija a al arcángel Rafael, quien viste con una túnica en tonalidades púrpura y blanco, ceñida a la cintura por un cordón y una capa en color verde ricamente decorada en color rojo y dorado, sus alas están compuestas por plumas de pavorreal, calza además sandalias sencillas, acentuando su condición de caminante, de guía en el camino. Su rostro es sereno y su mirada está dirigida a la izquierda y hacia abajo, hacia donde se encuentra Tobías. Los tres arcángeles poseen delgados halos dorados que coronan su cabeza, casi imperceptibles, lo que recalca su naturaleza angelical. (Imagen 2.17)

Ya en el barroco encontramos que la representación de los arcángeles conservó los símbolos que caracterizan a cada uno: A San Miguel se le representa como el arcángel guerrero, a Gabriel como el anunciador que lleva consigo la vara florida de lirio, Rafael continúa siendo representado en su papel de curador del padre de Tobías, en tanto que Uriel sigue siendo representado como el guía de San Juan Bautista a través del desierto.

En una obra de Giovanni Biliverti realizada durante el siglo XVII se representa la escena de la separación de Tobías del arcángel San Rafael (Imagen 2.18). La escena muestra al arcángel Rafael despidiéndose de Tobías y su padre Tobit, quienes le ofrecen distintos presentes con el fin de mostrar su gratitud por haber curado la ceguera del anciano, el arcángel rechaza los presentes, se muestra humilde ante el joven profeta y su padre. San Rafael vuelve a mostrarse con semblante sereno, viste con una túnica blanca y roja a la altura de la rodilla, su capa de color rojo remata en las orillas con una delgada línea dorada, calza unas sandalias de media caña en tonalidades oscuras y con detalles dorados. Las alas que asoman a su espalda muestran un ligero plumaje blanco. Tiene la mirada hacia Tobías, quién está arrodillado ante el arcángel, viste elegante-mente de color naranja, con botas altas. Lleva en su mano derecha alhajas en señal de gratitud al arcángel. El padre del joven viste de color azul, con un bolso en su mano izquierda y la mirada fija al arcángel. (Imagen 2.18)



Imagen 2.18. Giovanni Biliverti, La separación de Rafael y Tobías. Siglo XVII. Hermitage, San Petesburgo.

En una obra escultórica resguardada en la Colegiatura de los Santos Justos y Pastor en Granada España, observamos la figura de San Rafael que data del siglo XVII, la escultura posee un marcado estilo barroco, en donde el movimiento cobra fuerza como elemento estético.

La escultura muestra al arcángel vestido con una túnica de media altura ricamente adornada y una larga capa, lleva en la mano izquierda un bastón de pastoreo y una cantimplora, elementos del caminante; con la derecha lleva un pez,



además calza sandalias de media caña, sus alas se muestran abiertas y resplandecientes. Su cabeza se muestra coronada por un casco decorado por anchas plumas y ligeramente inclinada hacia su hombro izquierdo, con la mirada hacia abajo (Imagen 2.19).

Imagen 2.19 Anónimo. San Rafael, Siglo XVII. Colegiatura de los Santos Justos y Pastor, Granada.

Uno de los pintores más importantes del arte español es Francisco de Goya y Lucientes, una obra suya manufacturada en 1787 representa también al arcángel san Rafael ante el joven Tobías (Imagen 2.20).

En la obra se observa el momento en que el arcángel San Rafael se aparece ante Tobías y le aconseja llevar a su casa el pez que ha atrapado para curar la ceguera de su padre con las entrañas. El joven Tobías está inclinado junto al río, con una rodilla apoyada sobre el suelo, lleva los pies descalzos. Su vestimenta consta de una túnica blanca y una capa de color rojo que sujeta con su mano izquierda, con la diestra sostiene el pez que servirá de medicina a su padre.



**Imagen 2.20. Francisco de Goya. Tobías y el Ángel. 1787
Museo del Prado, Madrid.**

El arcángel Rafael se encuentra parado del lado izquierdo del joven, viste una túnica blanca con un faja rosa en la cintura y sandalias abiertas de media caña, sus manos se muestran abiertas y con un semblante sereno en su rostro, sobre su cabeza se muestra un halo de luz, resplandeciente. Las alas se hallan expandidas detrás de su espalda con un plumaje blanco y ligero. Esta escena es una reminiscencia de la protección que el arcángel otorgará al joven profeta en el camino de regreso a su hogar (Imagen 2.20).

La manifestación de estas obras aquí expuestas, son un claro ejemplo de las representaciones de los arcángeles producidas en Europa desde el periodo medieval hasta la llegada del barroco. La triada de arcángeles que preponderantemente tuvieron mayor influencia fueron San Miguel, San Gabriel y San Rafael debido a su reconocimiento dentro de la Iglesia como anteriormente lo mencionamos. Procederemos ahora a focalizar la atención a la producción artística de la Nueva España.

2.3. Representación de los arcángeles en la Nueva España: breve panorama de la imagen de los siete arcángeles en obras artísticas producidas en la Nueva España

En el arte colonial, a diferencia de lo que sucede en Europa, podemos apuntar que la representación artística de todos los arcángeles es más frecuente y para ilustrarlo se mencionan a continuación algunos ejemplos. En la capilla de los Ángeles de la Catedral Metropolitana están los siete arcángeles, en escultura estofada, teniendo como fondo un retablo dorado con columnas salomónicas.

En el retablo de los Santos Ángeles, ubicado en la Catedral de la Ciudad de México, están representadas las imágenes de los siete príncipes, la Trinidad y siete arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Salatiel, Baraquiel y Jeudiel. Todos ellos tallados en madera estofada y policromada. Estas esculturas con un marcado acento barroco, están regidas, principalmente los arcángeles, por el dinamismo, esto se logra gracias a que los paños están dispuestos a la altura de las rodillas, imprimiendo gran movilidad a la composición. Todos los arcángeles adelantan un pie, posición que acentúa dicho dinamismo (Imagen 2.21).

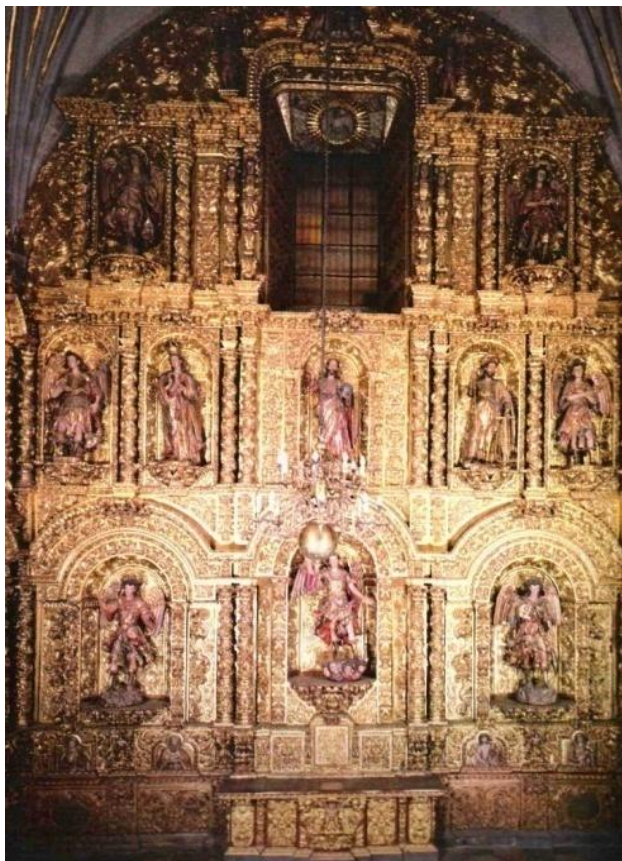


Imagen 2.21. Manuel Nava. Retablo de la Capilla de los Santos Ángeles. Mesa: Miguel Ángel Soto. 1712-1713. Catedral de la Ciudad de México.

En la bibliografía cristiana, se han recogido los nombres de muchos arcángeles, de los cuales son siete los más conocidos¹⁹⁶, y de los cuales no se consiguió erradicar su devoción, siendo así que en algunos templos fueron representados escultóricamente y manufacturados en cantera y argamasa. Como es el caso de la siguiente fachada, donde también se manifiestan en escultura aunque en este caso, muy deteriorados, en la Iglesia de Ocotlán ubicada en Tlaxcala.



Imagen 2.22. Fachada del Santuario de Ocotlán. Siglo XVII-XVIII.
Tlaxcala, México.

Se observa a San Miguel que se identifica de los demás arcángeles por la posición central superior que ocupa en dicha fachada como jefe de las milicias celestiales, además de tener sobre su cabeza un yelmo. Los otros arcángeles están mutilados, sin embargo se reconocen como tales por completar la jerarquía, además de estar

¹⁹⁶ Los concilios de Roma de 745 y de Aquisgrán de 789 rechazaron el culto a los arcángeles, limitándolo de esta manera a Miguel, Gabriel y Rafael, pero no se consiguió erradicar la devoción a los otros cuatro, cosa que consideramos afortunada si atendemos a la riqueza de posibilidades ornamentales del número siete.

caracterizados por las alas que se muestran abiertas y algunos de ellos llevan traje de guerra a la par con San Miguel, varios de sus atributos no se pueden apreciar por el mal estado en el que se encuentran y por lo tanto no se pueden identificar individualmente (Imagen 2.22).

Dentro del mismo santuario de Ocotlán, también se encuentran representados los arcángeles en figuras escultóricas, ubicadas en el retablo mayor (Imagen 2.23). Estas figuras destacan de los demás elementos barrocos que los rodean como conchas, cadenas de flores, guirnaldas y festones, puesto que estos arreglos enmarcan las esculturas, así como también a las tallas estofadas, además de que se encuentran a los lados del altar mayor destacando la imagen de la Virgen en el centro.



**Imagen 2.23. Altar mayor del Santuario de Ocotlán.
Siglo XVIII, Tlaxcala, México.**

En Guadalajara se esculpieron los siete arcángeles en las ventanas del cimborio de San Juan de Dios, custodiando a la Virgen que ocupaba el lugar restante para completar la decoración del ochavo del tambor; en la iglesia parroquial de San Miguel, en México, se distribuyeron en las claves de los arcos torales y formeros. En Oaxaca les fue consagrada toda una iglesia con el nombre de Los Siete Príncipes, en la fachada de este templo se presenta una ventana adintelada y flanqueada por dos nichos que alojan a San Miguel y San Rafael (Imagen 2.24).

En el nicho de la derecha se puede observar a San Miguel, portando una espada desenfundada en su mano derecha, viste traje de guerra romano y sus alas se muestran abiertas. El arcángel Rafael se halla a su izquierda, colocado de medio lado y detrás de su espalda se encuentran sus alas abiertas hacia atrás. Sobre la ventana se encuentra otro nicho con la imagen de la Virgen dando pie al remate de la puerta conformada por pináculos y roleos (Imagen 2.24).



**Imagen 2.24. Fachada de la Parroquia de Los Siete Príncipes.
Siglo XVIII. Oaxaca, Oax. México.**

En el interior de la Iglesia, están representados en escultura los siete arcángeles; San Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Salatiel, Baraquiel y Jeudiel, en un marcado estilo neoclásico. Estos arcángeles representan el muro de potestades que custodian el trono del Señor (Imagen 2.25).

Los arcángeles están ubicados en los intercolumnios del altar mayor, su vestimenta está ricamente decorada en color dorado, todos se identifican por los atributos individuales de cada uno. San Miguel se encuentra en la parte central superior del retablo, porta traje de guerra romano y sobre su cabeza un yelmo con una pluma roja de tamaño mediano, a sus lados se observan otros dos arcángeles. Al centro del retablo está el nicho de la Virgen María, rodeado por los intercolumnios de los cuatro arcángeles restantes. Estas figuras fueron realizadas de madera tallada y estofada (Imagen 2.25).



Imagen 2.25. Retablo principal de la Parroquia de Los Siete Príncipes.
Siglo XVIII. Oaxaca, Oax. México

Como ejemplo en la pintura puede citarse, en primer lugar, el cuadro de “La iglesia militante” que realizó Cristóbal de Villalpando para la sacristía de la Catedral Metropolitana, en donde forman los siete un grupo compacto (Imagen 2.26).



Imagen 2.26. Cristóbal de Villalpando. La Iglesia Militante. 1684-1686. Sacristía de la Catedral Metropolitana, México.

En este lienzo se plasma a San Miguel vestido de traje de guerra romano en color azul ricamente decorado, un faldón en tonos rosas y verdes, una larga capa roja que ondea con el viento. Sus alas se muestran expandidas y se observan delante de su capa. Lleva un yelmo sobre su cabeza con tres plumas de tamaño mediano en color rojo; con su mano izquierda sostiene una cruz larga de procesión y con la diestra su espada desenfundada en alto, porta sandalias de media caña azules que rematan en una joya en el centro, se encuentra firme sobre una nube sostenida por ángeles. Del arcángel se despliegan unos rayos detrás de él y su mirada se mantiene del lado izquierdo del cuadro, encontrándose rodeado por un coro de ángeles (Imagen 2.26). Es necesario destacar y como dice Marcus Burke

en *Pintura y escultura en Nueva España* (1992), que este lienzo entre otros de Villalpando, presuponen del desarrollo de la pintura sevillana de su época, siendo así comparado con la obra de Valdés Leal, por la pincelada enérgica y la selección cromática que emplea¹⁹⁷.

Del Museo del Virreinato de Tepozotlán existe un óleo anónimo del siglo XVIII, en cuya cédula se ve el título “Virgen de la Barca” (Imagen 2.27)¹⁹⁸. En el centro del lienzo está la Virgen, motivo del cuadro, y en la parte superior la Santísima Trinidad; el padre, el hijo y el Espíritu Santo que llevan en el pecho los símbolos del sol, el cordero y la paloma respectivamente. A los lados se observan los arcángeles con sus respectivos atributos, es necesario destacar que éstos llevan túnicas en color azul y capas rojas, San Miguel que se encuentra en la parte inferior derecha del cuadro viste su traje de guerra con un faldón en tonalidades rojas y sandalias de media caña rematadas por una joya, porta un yelmo con una pluma roja y su mirada se mantiene fija a la Virgen. Los tres personajes que representan la trinidad, tienen túnicas blancas, al igual que María que además porta una capa azul que contrasta con los arcángeles. Por lo tanto, en esta composición se reúnen tres temas principales que son la trinidad, los siete príncipes y la Virgen.



Imagen 2.27 Anónimo, *La Virgen de la Barca*. Siglo XVIII. Museo del Virreinato, Tepozotlán.

¹⁹⁷ Burke, M. (1992). *Pintura y escultura en Nueva España*, Óp. Cit., p. 111.

¹⁹⁸ Fernando Roig, J. (1950). *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Omega, pp. 200-202.

En la Colección de Gonzalo Obregón, existe un lienzo del siglo XVIII cuyo autor es anónimo y donde se ve reflejado el coro de los siete arcángeles. En este cuadro se observa a la Santísima Trinidad en la parte superior, representado por Dios Padre a la izquierda, Dios Hijo a la derecha y en el centro el Espíritu Santo. Los arcángeles se encuentran agrupados en la parte inferior con San Miguel en el centro, que porta una bandera con una cruz en el centro. Viste su traje de guerra, botas de media caña y el yelmo con una pluma de tamaño mediano, los otros arcángeles llevan los atributos que los caracterizan en la parte inferior del cuadro, debajo de sus pies, así como también sus nombres (Imagen 2.28).



**Imagen 2.28. Anónimo. Los siete Arcángeles. Siglo XVIII.
Colección Gonzalo Obregón.**

Otra obra de la misma colección, donde se representan a los siete arcángeles, es un exvoto cuidadosamente ejecutado sobre un ochavo de lámina de bronce (Imagen 2.29). Los arcángeles se encuentran en la parte central del lienzo, con San Miguel en el medio quien viste con su traje de guerra, yelmo empenachado por una pluma y botas de media caña, a su lado izquierdo se muestra a San Rafael Arcángel quien lleva de la mano al joven Tobías. Cada uno de los arcángeles lleva su atributo correspondiente y debajo de ellos se observa un corazón, que en total son siete. Esta obra manifiesta la protección de dichos arcángeles que se mantienen sobre la Ciudad de México, que se observa en la parte inferior.



Imagen 2.29. Anónimo, Los siete Arcángeles protectores de la Ciudad de México. Exvoto, Lámina de Cobre. Siglo XVIII. Colección Gonzalo Obregón.

Volviendo ahora con lo mencionado al inicio de esta tercera parte del segundo capítulo, dentro de la Catedral Metropolitana, el templo mayor de la Nueva España, encontramos edificada una capilla que aloja a los siete arcángeles, siguiendo a Gustavo Curiel, especialista en arte y estudioso de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México sabemos que:

La bóveda de la Capilla de San Miguel, a decir de Manuel Toussaint, se edificó durante el gobierno del Virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque (1653-1660). Sin embargo, cabe señalar que ésta tuvo por fuerza que haber sido cerrada en época anterior, pues para las fechas propuestas por el autor ya no se construía en el templo catedralicio cubiertas nervadas. Por otra parte, si se acepta la fecha de 1624-1627 para la terminación de su análoga en la Capilla de la Virgen de las Angustias de Granada –y ésta presenta también como característica el incluir techumbre con nervaduras, con el mismo tipo de dibujo geométrico- debe pues relacionarse a la de San Miguel con una fecha cercana a la de la Bóveda del ángulo sureste¹⁹⁹.

La capilla de los Santos Ángeles tuvo siempre como patrono a San Miguel Arcángel, figura esencial en el proceso de conquista espiritual en la Nueva España. De esta manera se decidió construir un retablo que contuviera a los siete

¹⁹⁹ Gustavo Curiel, p. 201.

arcángeles, proporcionando a San Miguel un lugar privilegiado, Manuel de Nava fue el encargado de realizar la composición del retablo y de las esculturas de madera estofada de los siete arcángeles.

Gracias a la publicación del artículo de Efraím Castro Morales sobre el escultor y ensamblador Manuel de Nava, de reciente aparición, se sabe que en 1675 se concertó la fabricación de un retablo para adornar el testero de esta Capilla. Los artistas elegidos para tal empresa fueron el indígena Tomás Juárez y Alonso de Jerez; el primero fue ensamblador y tallador y el segundo maestro del dorado. Si bien fueron publicados en el citado estudio los datos esenciales, contenidos en la Obligación, conviene conocer en detalle cómo ejecutó dicha obra del barroco colonial que no llegó a nuestros días.²⁰⁰

Aquí podemos observar, la imagen del Arcángel Miguel que con el paso del tiempo, el retablo en el que se encuentra y la Capilla misma aunque han recibido diversas modificaciones, éstas han sido mínimas y no han afectado en gran medida la apariencia original del retablo, conservándose así a San Miguel en el nicho principal de esta composición (Imagen 2.30). El arcángel está vestido con su traje de guerra romano, compuesto por una pechera dorada que remata en un pequeño faldón rojo debajo de éste, que deja ver sus sandalias de media caña rematadas por una joya, detrás de su espalda se muestran sus alas doradas abiertas



y finamente talladas. Su mano derecha se encuentra levantada hacia arriba y sobre su hombro recae su capa dorada y roja. Su mirada se mantiene hacia el frente con un semblante sereno.

Imagen 2.30. Manuel Nava. Arcángel Miguel. 1712-1713. Retablo de los Ángeles. Catedral de la Ciudad de México.

²⁰⁰ Curiel, pp. 202

A la derecha de Miguel Arcángel se representa a San Gabriel que porta en la mano izquierda una rama de lirio floreado, mientras que con la mano derecha señala al cielo (Imagen 2.31). Al igual que la figura principal de San Miguel, ésta está tallada en madera estofada y policromada. Viste una túnica metálica ricamente decorada en tonalidades rojas ceñida por un cintillo, debajo de esta se observa el faldón con colores semejantes al igual que las sandalias de media caña rematadas por una joya. Sus alas se muestran con un plumaje dorado finamente talladas. Tiene una mirada gentil y sobre su cabello oscuro se observa un halo dorado de forma circular.



Imagen 2.31. Manuel Nava. Arcángel Gabriel. 1712-1713. Retablo de los Ángeles. Catedral de la Ciudad de México

Al flanco derecho de San Miguel se encuentra la escultura tallada en madera estofada del arcángel San Rafael (Imagen 2.32), tomando como referencia en la parte central del retablo a los tres arcángeles más reconocidos. El arcángel viste una elegante túnica de media altura ceñida a la cintura por una faja roja, del mismo color que el faldón y ricamente decorados. Sus alas abiertas mantienen los mismos matices cromáticos así como sus sandalias de media caña, sobre su cabeza se observa un halo dorado finamente tallado, su mirada está dirigida hacia el lado derecho de donde se encuentra. En su mano izquierda lleva el pescado con el que Tobías cura la ceguera de su padre.



**Imagen 2.32. Manuel Nava. Arcángel Rafael. 1712-1713.
Retablo de los Ángeles.
Catedral de la Ciudad de México.**

Ubicado en la parte superior derecha de la imagen de San Gabriel se encuentra ubicada la escultura del arcángel Uriel (Imagen 2.33), esta escultura, al igual que la de los arcángeles Baraquiel, Sealtiel (Imagen 2.34) y Jeudiel, son de menor tamaño que las de los tres arcángeles ya mencionados: Miguel, Gabriel y Rafael.

Tallada en madera estofada y policromada, la imagen del arcángel Uriel se ubica arriba y a la derecha de la imagen de San Gabriel dentro del Retablo de la Capilla de los Santos Ángeles en la Catedral metropolitana (Imagen 2.33). A la derecha de esta escultura puede observarse una imagen de María Reyna fabricada con el mismo material; Uriel porta una espada desenvainada en la mano derecha, misma que dirige su punta hacia su flanco izquierdo, el arcángel Uriel viste traje de guerra compuesto por una pechera dorada que remata en un pequeño faldón del

mismo tono, ésta llevada encima de una túnica de altura media en color claro que deja asomar ambas piernas calzadas por sandalias de media caña. Las alas se muestran abiertas, finamente talladas y coloreadas también con tonos metálicos. Su vista se mantiene baja, como si mirase al espectador, su cabeza está levemente inclinada hacia el lado derecho.



**Imagen 2.33. Manuel Nava. Arcángel Uriel. 1712-1713.
Retablo de los Ángeles. Catedral de la Ciudad de México.**

Ubicado en el extremo contrario a la imagen del arcángel Uriel puede observarse la escultura que representa al arcángel Sealtiel, de igual forma que las otras esculturas dentro del retablo ésta está manufacturada en madera estofada y policromada. Creada entre 1712 y 1713 esta obra escultórica muestra al arcángel con un rostro de gesto apacible, sus ojos parecieran mirar al frente. Ambos brazos se ubican sobre el pecho, doblados a la altura del codo formando un ángulo de 80° aproximadamente, el brazo derecho se apoya sobre el izquierdo, dicha posición esboza un abrazo. A su espalda se asoman sus alas de dorado plumaje, mismas

que se igualan al color de la aureola que le corona, las sandalias de media caña que calza y la faja a la altura de la cintura, le hacen lucir la túnica ricamente tallada también con tonos dorados (Imagen 2.34).



**Imagen 2.34. Manuel Nava. Arcángel Sealtiel. 1712-1713.
Retablo de los Ángeles. Catedral de la Ciudad de México**

En la esquina superior derecha del retablo principal de la Capilla de los Santos Ángeles se ubica la escultura que representa al arcángel Baraquiél, el estilo de ésta es el mismo que la de los demás arcángeles, de hecho coincide en proporciones con las esculturas de los arcángeles Uriel, Sealtiel y Jeudiel. Se representa a San Baraquiél esbozando una sonrisa en su rostro, reflejo de la gracia divina, al estar la cabeza un poco inclinada hacia su lado derecho y mantener la mirada baja, hacia el espectador, la imagen proyecta un gesto misericordioso. El rostro es enmarcado por una cabellera corta, ondulada y oscura que lleva por tocado una pequeña corona en tono cobrizo. Viste una túnica hasta la altura de la rodilla ceñida por una faja en color dorado, a su espalda puede verse sus alas abiertas en oro.

En tanto que en la esquina contraria, en la superior izquierda se ubica una imagen tallada igualmente en madera estofada que representa al arcángel Jeudiel. Dicho arcángel se muestra con la vista fija hacia arriba, coronado por una aureola dorada que puede verse por encima de la ondulada y larga cabellera oscura, lleva en la mano una corona, misma que pudiese estar destinada a la Santísima Virgen María. Viste una elegante túnica de media altura ceñida a la cintura por una faja dorada, complementa la vestimenta una capa que da a la altura de la rodilla, no obstante este aditamento deja observar sus alas de dorado plumaje, color que comparte con los detalles del vestuario y las sandalias altas que calza.

Una vez abarcado el tema de la representación artística de los siete arcángeles en la Nueva España durante el periodo virreinal, es necesario evidenciar el estudio de otros seres alados, que tuvieron su origen en América del Sur, los “ángeles arcabuceros”, síntesis de la interculturalidad entre el arte occidental y la originalidad creacionista de los indígenas de la región andina.

CAPÍTULO III. LOS ÁNGELES ARCABUCEROS EN HISPANOAMÉRICA

3.1. Antecedentes historiográficos del sincretismo iconográfico de los ángeles en la región andina

En base a la jerarquización angélica propuesta por el teólogo Dionisio Areopagita y consolidada posteriormente por Santo Tomás de Aquino, el tema de los ángeles se convierte en uno de los más característicos del periodo virreinal en la iconografía religiosa. De aquí despunta una nueva manifestación artística en torno a la temática religiosa cristiana que se extiende sobre la parte occidental de América del Sur y que se observa con mayor precisión en la región andina que abarca Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile; dominado por la cordillera de los Andes. Al sur de Perú se extiende una meseta donde se encuentra la cuenca lacustre formada por los Lagos Titicaca y Poopó, en los cuales existen reminiscencias de una tradición incaica aunada, con posterioridad y en algunas de estas zonas, al quehacer artístico occidental, en donde el sincretismo icónico adquirió un carácter de autonomía estilística diferencial al europeo —español, italiano y flamenco— en el sentido de ser adaptado al gusto local de los naturales en cuanto al arte cuzqueño y su adaptación intercultural rica en simbolismo. Asimismo, algunas composiciones de ángeles realizadas durante el siglo XVI sirvieron de modelo a otras pinturas que tratan el mismo tópico efectuadas en siglos posteriores. Como ejemplo y siguiendo a José de Mesa y Teresa Gisbert en su ensayo “Ángeles y arcángeles” (1996)²⁰¹, tenemos las obras de Gerardo Jode en el siglo XVII que copiaba los trabajos de Martín de Vos, cuyo análisis nos muestra que en la pintura del Virreinato del Perú los ángeles mantienen los atributos de las diferentes jerarquías de la obra de Areopagita²⁰². Es así que los

²⁰¹ Véase el ensayo en la obra: Fundación Santillana y Unión Latina. (1996). *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.

²⁰² Confrontar con: *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*, 1996, p.39.

ángeles siguen siendo representados como dice José de Mesa (1996) en seres asexuados, vestidos con atuendos femeninos y a veces con atuendos de soldados del siglo XVII, “llevando un arcabuz u otras armas de fuego”²⁰³. Por lo que podemos observar, varias obras pictóricas de ángeles se aventajaron a América y que entre sus antecesoras en las regiones de Charcas y Cuzco, la más antigua es como dice José de Mesa, la serie de ángeles pintados por el maestro Bartolomé Román para el real monasterio de la Encarnación de Madrid.

De esta serie cabe expresar, que es la primera en representar a los tres ángeles canónicos y otros de origen apócrifo, pintados de manera aislada a principios del siglo XVII. Su origen se debe a un fresco que se encontró en el año de 1516, en la iglesia de la orden de los carmelitas dedicada a san Ángel en Palermo, en el que se representaban los siete arcángeles que entre ellos figuraban Jehudiel, Seatiel, Baraquiel y Uriel. Es así que se convierte en la causa fundamental para la difusión de su devoción por Sicilia, multiplicándose en Roma, como se puede observar en la iglesia de Santa María de la Piedad²⁰⁴. Dada su influencia, el grabador Hieronymus (Jerónimo) Wierix hace una copia del fresco de Palermo.



Imagen 3.1. Los Siete de Palermo.
Grabado de Wierix.
Escena introductoria al Apocalipsis
de San Juan. 1553-1619.
Museo Plantin-Moretus
Amberes, Bélgica.

²⁰³ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. (1996). “Ángeles y arcángeles”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, p.41.

²⁰⁴ Vizcaíno Villanueva, Ma. Ángeles. (2008). La mujer en las Artes (vol. II). Madrid: CEU, pp.7-8

De esta composición de Jerónimo Wierix, se muestra al centro y arriba la Santísima Trinidad representada por el Padre, Hijo y Espíritu Santo en forma de paloma, éstos están sobre una nube de la que desciende un rayo de luz que ilumina a los siete arcángeles y sus correspondientes elementos simbólicos. En el centro se encuentra el arcángel Miguel, jefe de las milicias celestiales, portando en la diestra una un estandarte con la cruz de San Jorge, en su mano izquierda lleva una palma y bajo su pie izquierdo se observa la imagen de un demonio (Imagen 3.1).

A partir de este grabador varios artistas lo retoman para la elaboración de sus obras, entre ellos Bartolomé Román que en España realiza cinco lienzos de obras arcangélicas para el convento de las Descalzas Reales en Madrid. Otra serie de ángeles para la Encarnación de Madrid y una tercera, para la iglesia de San Pedro de Lima que es una réplica de la anterior²⁰⁵. La serie que se localiza en el monasterio de la Encarnación consta de siete lienzos donde se reproduce al arcángel Miguel, Gabriel y Rafael, a los arcángeles apócrifos san Sealtiel, san Jeudiel, san Uriel y san Baraquiel o arcángel Adjutor que guía. Cada uno de ellos está situado delante de un paisaje con coronas de rosas y portando un atributo, como lo podemos observar en el siguiente ejemplo:



**Imagen 3.2. Arcángel san Gabriel.
Bartolomé Román. Siglo XVII.
Coro del Monasterio de la
Encarnación de Madrid.**

²⁰⁵ Vizcaíno, 2008, pp.8-9.

En este óleo sobre lienzo que mide 182 por 142 centímetros, se observa al arcángel Gabriel vistiendo de color blanco con un cintillo rojo en su cintura, sobre su cabeza lleva una corona de rosas amarillas, porta en su mano derecha un ramo de azucenas y en la izquierda lleva un candel con una vela encendida. En la parte superior del arcángel se observa un rótulo que traducido del latín dice *San Gabriel favorece para que obedezcan los hombres a las divinas inspiraciones. Alcanza la virtud de la obediencia* (Imagen 3.2). Pues los motivos iconográficos que lo acompañan nos revelan la Anunciación de la Virgen María y la aparición a Zacarías.

Asimismo la réplica de la serie de ángeles del monasterio de la Encarnación que realizó Román para la Iglesia de San Pedro de Lima, consta de siete arcángeles: “Miguel, Rafael, Gabriel, un Ángel de la Guarda, un Serafín, una Virtud y un Ángel portador de flores (Baraquiél)”²⁰⁶ y fue patrocinada por los jesuitas con el fin de catequizar a los naturales de la zona al cristianismo²⁰⁷, además de transformarse como fuente principal de inspiración para la serie de ángeles de Calamarca, de la cual se denota su influencia.

Mujica (1992) expresa que en Perú floreció el culto a los siete arcángeles y a partir de ahí se expandió su adoración por el mundo, debido a que el jesuita peruano Antonio Ruíz de Montoya (1585-1652) utilizó el culto amadeísta²⁰⁸ de dichos arcángeles para la catequesis de los indígenas²⁰⁹. Otra representación que también emplea la misma serie de arcángeles se encuentra en Cuzco copiado del grabado de Wierix²¹⁰, que también utilizó Bartolomé Román como modelo de inspiración. Esta forma de representar a los arcángeles y su simbología iconográfica, sirvió de modelo para varios pintores y al igual que la serie de Román, sus obras se extendieron como ejemplo compositivo en toda Europa y América, e incluso pudieron servir como copia para obras posteriores.

²⁰⁶ Mesa y Gisbert, 1996, p.41.

²⁰⁷ Mujica (1992) apunta que la adoración a los siete arcángeles tenía un vínculo con el poder político español y que se vio reflejado en las obras de Román (p.8).

²⁰⁸ Amadeo es quien establece un nexo entre la caída de los ángeles y la Encarnación del Cristo proporcionando las bases para el culto inmaculista (Mujica, 1992, p.135).

²⁰⁹ Mujica Pinilla, Ramón. 1992. *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Perú: Fondo de Cultura Económica, p.21.

²¹⁰ De acuerdo a José Fernández en *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII* (2002). Este grabado fue una copia del fresco descubierto en el siglo XVI en la iglesia carmelitana de San Ángel, en Palermo (p.191).



**Imagen 3.3. Arcángel San Miguel. Bartolomé Román. Siglo XVII.
Iglesia de San Pedro de Lima.**

El artista Bartolomé Román a diferencia de la representación realizada por Wierix después de servirse de los modelos grabados por este artista flamenco, coloca como ornamento distintivo coronas de rosas sobre las cabezas de los arcángeles como anteriormente comentamos, manifestación que se vería en toda su obra angélica; en este caso del arcángel Miguel, quién viste túnica azul con tonos dorados, sobre su cabeza una corona de rosas, lleva una palma en su mano izquierda y calza sandalias altas que rematan en una joya, se encuentra parado sobre un demonio en tonalidades oscuras (Imagen 3.3).

Otro ejemplo de esta serie de ángeles en la iglesia de San Pedro de Lima es el arcángel Rafael que aparece vestido con ropas de color ocre, sosteniendo un pez con su mano izquierda y coronado por rosas en tonalidades claras (Imagen 3.4). La singularidad del artista al colocar coronas de rosas sobre las cabezas de los arcángeles se convierte en un elemento fundamental que será adoptado más adelante en las series que se realizarían en Perú durante el siglo XVII.



**Imagen 3.4. Arcángel San Rafael. Bartolomé Román. Siglo XVII.
Iglesia de San Pedro de Lima.**

Otra de las fuentes que contribuyeron en la iconografía alada como dice José de Mesa, es la escuela sevillana de pintura, principalmente las representaciones de Zurbarán, Bernabé de Ayala y Polanco; entre éstas la que destaca más es la que se encuentra en el Monasterio de la Concepción en Lima²¹¹. Todas estas obras tenían la pretensión de desarrollar la devoción a los ángeles para después convertirse en una parte trascendental de la religiosidad popular convirtiendo dicho fervor en una adoración de fenómenos naturales.

De este modo, a través del modelo iconográfico de los predecesores del arte en la representación de los ángeles, es en la región andina en donde son representados con vestimentas ricamente decoradas, rostros estereotipados y sin recurrir al claroscuro como otros artistas, destacándose un arte diferencial del modelo europeo. Partiendo de aquí, Mesa y Gisbert dicen que se empiezan a reproducir series de ángeles durante el siglo XVII, para ser precisos en el año 1660, en la zona que se extiende del norte de Perú hacia el norte de Argentina,

²¹¹ Confrontar con: Mesa y Gisbert, 1996, p.41.

transformándose La Paz y Cuzco en los centros de difusión. Dicha amplificación de la serie angelical tuvo en gran medida su auge debido a la intervención de los jesuitas quienes también difundieron su culto en Lima y la Nueva España²¹².

Por consiguiente una de las obras que se considera como la precursora inmediata de la serie angélica de Calamarca entre otros cuadros realizados con posterioridad sobre el mismo tema, es el lienzo del pintor Diego de la Puente realizado en el siglo XVII y que se encuentra en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, es aquí donde se ilustra al Arcángel Miguel y que de acuerdo a Terese Gisbert corresponde a un grabado titulado “El templo de Jerusalén” del jesuita Villalpando. La Puente introdujo a diferencia de éste, variantes tales como el traje, la armadura, el yelmo y reemplazó el cetro por una palma de victoria (Imagen 3.5).



**Imagen 3.5. Arcángel San Miguel. Diego de la Puente. Siglo XVII.
Museo Nacional de Arte, Bolivia.**

²¹² De acuerdo a: Mujica Pinilla, 1992, p. XXVI.

Esta obra nos demuestra como dice Gisbert, que las fuentes de inspiración no sólo vinieron de Flandes o Italia, sino de España en el arte americano. La Puente retomó varias veces el mismo tema de los ángeles cuando estuvo trabajando en los Andes, un ejemplo es un cuadro muy similar que data de 1630, ubicado en la capilla de la Orden Tercera de San Francisco, en la Paz. Cabe decir que este artista es una de las figuras claves en la formación de escuelas en Trujillo, Lima, Cuzco, la Paz, entre otras. En su evolución artística, ésta presenta un cambio en la iconografía angelical aportando algo más autóctono que sólo el modelo europeo y de esta manera es como se convierte en el precedente de las series de ángeles canónicos y apócrifos en la región andina.

De acuerdo a la obra de Andrés Serrano (1655-1711), los siete nombres angelicos están en conformidad con la virtud que el ángel encarna y son “como sello del el rayo de Dios para usar de el beneficio de los mortales”²¹³. Mujica dice que Serrano como otros jesuitas del siglo XVII, rompen con el dogma de la tríada principal de arcángeles bíblicos proporcionando reflexiones sobre la misma naturaleza angelical²¹⁴.

De las representaciones más antiguas de la serie de ángeles, es un contrato firmado por el pintor cuzqueño Basilio de Santa Cruz en el año de 1661, por el cual se comprometía a pintar “doce ángeles y doce vírgenes”²¹⁵, una costumbre española que se extendió a Perú. José de Mesa expresa que “las series de Calamarca, Peñas y Jesús de Machaca (La Paz), Yarvicolla y Sora-Sora (Oruro) y de la iglesia San Martín de Potosí, todas en Bolivia, figuran entre las más importantes”²¹⁶.

Según un estudio iconográfico explica que todas las series de ángeles en iglesias y museos desde Perú hasta Argentina, cuentan con la triada de arcángeles reconocidos por la Iglesia: Miguel, Gabriel y Rafael. Aunque es preciso notar que la mayoría de obras también comprende al Ángel de la Guarda, en menor medida se divisa al arcángel Uriel, mientras que otros ángeles están individualizados por

²¹³ Mujica, 1992, p.53.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Mesa y Gisbert, 1996, p.41.

²¹⁶ *Op. Cit.*, p.42.

su nombre y aparición en el Antiguo Testamento según dice José de Mesa²¹⁷. Por lo cual, tanto los arcángeles y ángeles reconocidos por sus nombres, funciones y atributos citados en las Sagradas Escrituras²¹⁸, se representan otros ángeles en las series andinas que es difícil su identificación puesto que sus nombres pertenecen a otras fuentes y que incluso no se vinculan con la participación de los jesuitas ni su búsqueda de fomentar el culto hacia esta serie de ángeles apócrifos.

Conjeturando, Mujica (1992) expresa que la gran mayoría de series angélicas pintadas en la región andina entre los siglos XVII-XVIII, se representan portando armas de guerra con uniformes militares, tipificando así a los “ángeles arcabuceros”²¹⁹.

3.2. Ángeles Arcabuceros en el Altiplano

El culto angélico fue integrado entre los indios americanos como una estrategia católica de aculturación, cristianizando muchas de las festividades y símbolos religiosos. Inclusive los doctrineros y cronistas indígenas conversos a fin de demostrar que los indios merecían ser evangelizados aseguraron que habían desarrollado un monoteísmo solar y el culto a una deidad única, es de esta manera que en Perú la religión incaica se integro al Evangelio.

El indígena al asimilar esta iniciativa católica desarrolló su propio método aprendiendo a ocultar las verdaderas creencias bajo las lecturas del Evangelio siguiendo la instrucción del inca Don Diego Titu Cussi en 1570, para después convertirse en un sincretismo entre ambas culturas. Sin embargo, el padre Pablo de Arriaga al darse cuenta de este suceso puntualiza como un atrevimiento de los indios al adorar simultáneamente al Dios cristiano y a las huacas²²⁰, es así que dicho sincretismo religioso se hace patente también con el tema de los ángeles²²¹. Asimismo Mujica dice que “en varias iglesias entre Cuzco, Potosí y Casavindo en

²¹⁷ Ibídem.

²¹⁸ Réau, 1999, p.65.

²¹⁹ Mujica, 1992, p. XXVI.

²²⁰ El término Huaca significa Ídolo.

²²¹ Confrontar con: Mujica, 1992, pp. 163-165.

la actual Argentina, se pintaron series de ángeles con arcabuces”²²², sugiriendo su posible aparición entre 1680 y 1700 o bien, con un análisis más detallado en fechas posteriores.

Estos ángeles arcabuceros de los cuales muchos poseen nombres apócrifos, sirvieron para encubrir contenidos indígenas y que para desenmascararlos Mujica utiliza como vertiente la interpretación europea y la indígena; para ello cita la obra de Serrano como fuente básica para explicar cómo los franciscanos y jesuitas que estaban familiarizados con el culto amadeísta de los siete arcángeles (como anteriormente comentamos) también llegaron a conocer la versión etíope del Libro de Enoc que según Teresa Gisbert, fue introducido a América por intermedio de libros esotéricos y de una sólida tradición patrística²²³, es en este libro donde seis de los siete ángeles provenientes de la tradición de San Pedro, se encausan en el Monasterio de la Concepción en Lima, cuyos nombres también están asociados a los vigilantes hebreos del Trono de Dios y a la identificación de fenómenos celestes. Inclusive en las series de Challapampa, Calamarca en Bolivia igualmente aparecen los nombres angélicos, en la ex colección Manuel Mujica o en la serie cuzqueña de Argentina.

Dentro de los nombres apócrifos basta citar algunos de los más sobresalientes, como es el caso de Osiel u Uzziel que significa “fuerza de Dios” y es uno de los siete ángeles que están en el Trono Divino. Salamiel, probablemente dice Mujica sea una corrupción de Sealtiel en el libro de Adán y Eva en Ezra IV. Eliel o Elael, nombre de origen arameo que es mencionado en Agrippa. Raquel y Daniel que se encuentran en los libros de Enoc, sólo por mencionar algunos. De este modo podemos deducir que las fuentes de las cuales toman los nombres son variadas en la angelología virreinal²²⁴.

Los ángeles arcabuceros tienen su origen europeo y visten el traje de Corte francés que fue impuesto en España por los Borbones o bien, como dice Gisbert visten de acuerdo a los regimientos de infantería españoles o de soldados

²²² Ibídem, p.166.

²²³ Confrontar: Gisbert, Teresa. (1996). “El elemento indígena en el arte colonial”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, p. 195.

²²⁴ Óp. Cit., pp. 166-167.

flamencos del siglo XVII, es por esto que están basados en grabados antiguos – flamencos, italianos o españoles- realizados por indígenas y criollos.

Cabe destacar y como dice Mujica que la imagen de estos ángeles proviene de la angelología política de Bizancio y de las cruzadas medievales, con una readaptación a la monarquía española, es por esto que los ángeles visten como soldados del virrey o emperador hispano pues son los guardianes del Imperio. Como Mujica (1992) dice, los artistas andinos que realizaron los lienzos de los ángeles arcabuceros se basaron en el manual militar *El ejercicio de las armas* de Jacob de Gheyn (1608)²²⁵, del cual muchas de las posturas y actitudes militares descritas corresponden a las representadas por los ángeles al coger, apuntar y disparar sus arcabuces²²⁶. José de Mesa por otra parte menciona que también su representación militar además del texto de Gheyn, se basó en *Los Fundamentos del arte militar* de Hexman en 1673²²⁷.



Imagen 3. 6. Presentación de Armas según el Tratado de Jacob de Gheyn. 1607-1608.
El ejercicio de las armas. Museo Nacional de Ámsterdam.

Como podemos ver en algunas de las estampas de Jacob de Gheyn, que en un principio fue un manual ilustrado por cuarenta y dos estampas sobre el manejo del arcabuz, son la fuente principal de la composición de los ángeles militares. Mujica apunta que los ángeles arcabuceros:

²²⁵ Manual militar titulado *Wapenhandelinge van Roers Musquetten*, publicado en 1607 en su idioma original.

²²⁶ Confrontar con: Mujica, 1992, p.XXVII.

²²⁷ Mesa, 1996, p. 45.

[...] no son meros soldados de tropa: ellos dirigen y presiden batallas: cruzadas espirituales en las que ángeles y sacerdotes luchan juntos. Anuncian, además, la naturaleza de la guerra a pelearse [...] Así, el ángel guerrero es la imagen in divinis del misionero. Los ángeles llevan armas [...] disparan sus rayos desde el cielo²²⁸.

Dada su naturaleza divina y militar, los ángeles guerreros cuentan con dos funciones, la primera inspirar un temor divino y la segunda, mover la voluntad hacia Dios; de este modo el uso de arcabuces en el virreinato de América del Sur es una imagen arquetípica de temor para los naturales de la zona ya que les evocaba el poder del dios Trueno. La designación para arcabuz o –rayo, artillería– se llama Illapa (hillap’a) en el vocabulario de los Quechua y su traducción en castellano es lo mismo “arcabuz, tirar”. Hillap’ani: matar con el rayo” y Hillap’a: rayo. Estos elementos eran para los naturales un presagio de destrucción y caos, además que desde la perspectiva del indígena el arcabuz asociado con la figura angelical resultaba más efectivo que la espada y la lanza por el recuerdo de su carácter identificador que nos remite al culto por la naturaleza que comprendía igualmente el firmamento y no se adoraba únicamente a los rayos como los antiguos dioses, sino también al sol, la luna y las estrellas; dentro de la iconografía cristiana aparentemente nada estaba ligado a estos elementos, salvo los ángeles que, según el libro apócrifo de Enoc eran los encargados de controlar los fenómenos celestes²²⁹.

En los pueblos indígenas desde Cuzco hasta Potosí, se encuentran varias series de ángeles con vestimentas militares, que responden a los nombres de: “Adriel, Leliel, Zafiel, Lamiel, Osiel, etc. Según Enoc, Adriel es el ángel que controla el viento del sur, Leliel, el ángel de la noche, Lamiel (O Lamanael) el espíritu de la luna, etc”²³⁰. Asimismo nos damos cuenta que los ángeles fueron elegidos como versión cristiana de los fenómenos naturales que en un principio ya eran adorados por los indígenas de la región andina.

Por otra parte para los misioneros, los siete arcángeles armados eran una prefiguración del Apocalipsis, no obstante su representación iconográfica en

²²⁸ Mujica, p. 168.

²²⁹ Confrontar: Gisbert, 1996, p.193-195.

²³⁰ Ibídem, p.195.

cuanto a su vestimenta y rostros apacibles encarnaban la belleza de la corte celestial²³¹. De esta manera e iconográficamente Mujica apunta que:

[...] visten chaquetas de brocado con flotantes mangas abiertas permitiendo ver la fina camisa de seda blanca: ajustados pantalones cortos, también de brocado, con abotonaduras de plata; largas medias de seda adornadas de cintas. Calzan zapatos rebajados de cuero con listones y hebillas. Los cuellos rectangulares o redondos de encaje hacen juego con los amplios puños que se abren sobre la mano. Bajo la chaqueta se aprecia el bordado jubón y la faja de seda cuyos extremos, de dimensiones exageradas, caen a la espalda. Los sombreros, chatos de copa, amplios de ala están adornados con cintas y plumas de diversos colores²³².

La descripción que hace el autor de la vestimenta ricamente decorada de los ángeles arcabuceros, es una muestra de lo que los hace diferentes del modelo compositivo europeo al portar sus armas y diferenciarse así entre los demás ángeles de la corte celestial, pues tanto por la usanza de dichos ropajes como por los arcabuces que portan como ángeles armados y sus nombres expresan el sincretismo de una cultura que al ser sometida buscó la manera de ampliar sus horizontes en el campo artístico incorporando las costumbres religiosas de los suyos y es así que durante el virreinato, se popularizan volviéndose una tradición que se expandiría por todo el altiplano convirtiéndose en un lenguaje figurativo del cual los misioneros harían uso para predicar los evangelios a los indios. Implícitamente en las pinturas andinas de los ángeles arcabuceros también estaban destinados a representar las virtudes del alma que activan el intelecto, fortalecían la voluntad para elevar el entendimiento del hombre.

Según expresa Serrano, cada uno de estos ángeles tiene una función específica según sea su virtud, la cual está vinculada con los siete dones del Espíritu Santo de acuerdo a la sentencia mesiánica de Isaías, distribuyendo de tal modo cada uno de los dones de la siguiente manera:

A San Miguel toca dar la Sabiduría, y á nosotros el pedirle, nos llene de noticias de Dios, de sus atributos, y grandezas, y que sea en nosotros la fe de los misterios como un astro sobre nuestras cabezas. San Gabriel da el entendimiento, y con el llena de luz al del hombre, para conocer los secretos de Dios revelados a los Profetas [...] San Rafael da el buen

²³¹ Mujica, pp. 167-168.

²³² *Ibíd.*, p. 168.

consejo á quien se lo pide, y con él, celestial doctrina, para gobernar las pasiones del animo [...] A San Uriel pertenece la constancia, y fortaleza en la virtud: á esta la sirve de alma el amor al Autor de la vida, y con el hace Seráficas este encendido Arcángel las obras de los justos hasta coronarlas con la perseverancia.

San Sealtiel reparte de oficio al hombre de ciencia, y conocimiento de sus ofrendas al Criador [...] A SanJehudiel se ha de pedir el don de la piedad, que es una joya preciosa, que distingue la Religión del Atheismo, y cría una confianza amorosa [...] San Baraquier con la bendición da temor de Dios, que asegura al hombre en el estado de dichoso, y produce una fortuna bien aventurada, aun en una vida miserable²³³.

Estos siete dones del Espíritu estaban asociados con las Beatitudes y las siete peticiones del Padre Nuestro analizadas por San Agustín, puntualiza Mujica. Además los ángeles guerreros se convierten en las siete fuentes de luz que capitanean a las milicias espirituales que defienden nuestras almas en una gran batalla cosmológica con el fuego de su misericordia y justicia, lo que Mujica dice es que bien, podrían ser estos ángeles guerreros los arcabuceros relacionados con esta visión apocalíptica de la historia²³⁴.

En cuanto al nexo entre los ángeles y los fenómenos meteorológicos, deriva de cierta manera del culto contrarreformista anclado al libro de Enoc como otras fuentes y a la iniciativa indígena otorgando un género de providencia que puede ser confundido con el curso de las causas naturales y en que los ángeles se interponen, como es el caso de San Miguel que, como dice Roa, en compañía de las Virtudes guerreras, preside a los elementos y pone orden a las estrellas, como soldados en hileras. Desde esta perspectiva, es lógico que los arcabuceros lleven truenos en las manos pues son los responsables de las tormentas y lluvias, de girar los astros y salvar almas con el fin de evitar un cataclismo cósmico²³⁵.

Es así que los ángeles arcabuceros son empleados como una estrategia de unificación cultural y religiosa distinta para lograr la conversión vinculando la dinastía incaica con la jesuita y de esta manera reconstruir la historia de los Incas desde una perspectiva cristiana, puesto que los ángeles mensajeros fueron visualizados por los naturales como soldados, no sólo de los Incas sino también de

²³³ Citado en Mujica, p. 180.

²³⁴ *Ibíd*em, pp.180-181.

²³⁵ Confrontar con Mujica, pp.189-190.

los españoles que habían hecho de oficio de mensajeros o ángeles del Señor creando consigo esta identificación en la iconografía religiosa.

Como dice Gisbert y para confirmar lo que expresa Mujica, el hecho de que estas series no se encuentren más que en Cuzco o en Potosí, en ciudades indígenas y en pueblos que eran reservados, como Calamarca, muestra que el objetivo de estos era remplazar la adoración a las estrellas por la veneración a los ángeles considerados, según la Biblia, como soldados celestiales y por consiguiente con vestimenta militar²³⁶. Inclusive, para remplazar las creencias tradicionales de los indios a la religión católica, en los ángeles arcabuceros también se puede observar el uso de penachos con plumas sobre la cabeza como una imagen de los huamincas o “valerosos soldados” de un dios Viracocha y que la iglesia virreinal apoyó su culto para absorber el poder y prestigio de los huamincas, o halcones guerreros incaicos que ejercían sobre la población²³⁷.

Por otra parte, después de la expulsión de los jesuitas tanto en México como en la zona andina, hubo una alianza entre criollos e indígenas y los ángeles guerreros se convierten en una representación de la resistencia ortodoxa eclesiástica al nuevo despotismo ilustrado. De tal manera, el culto a los ángeles arcabuceros pasa a ser parte de un florecimiento de la filosofía escolástica que sirvió de marco ideológico para la Independencia y cuyo significado autóctono se vuelve una reinterpretación providencialista cristiana de la historia incaica y de la conquista española, como dice Mujica “el ángel es fundamentalmente el mensajero divino que anuncia la llegada del Reino de Dios”²³⁸. En este sentido, el ángel arcabucero era la imagen del conquistador en que el arcabuz es un símil con el fuego de la palabra divina y que termina teniendo la misma función que los Incas “constituir y vigilar el orden sagrado”. Como apunta Mujica:

En los mitos andinos y en la teología cristiana el Inca o los ángeles, los huamincas o los mensajeros del Señor no son personas sino funciones que pueden ser substituidas dentro de la misma lógica simbólica. Esto permite que se coloquen plumas de huaminca sobre el ángel o se piense al huaminca como ángel²³⁹.

²³⁶ Gisbert, 1996, p.195.

²³⁷ Mujica, pp.206-207.

²³⁸ Mujica, p.211.

²³⁹ Íbidem, p.212.

La mezcla de los elementos simbólicos entre ambas creencias se transforman en una representación conjunta constituyendo en un nuevo orden cosmológico y constituido entre lo indígena y lo español, siendo así el ángel arcabucero un español transfigurado en guerrero santo pero también en un viracocha con un trueno del cielo en la mano. Una fusión que suscita en un sincretismo religioso de ambas culturas para crear un arte pictórico diferente y propio de la idiosincrasia de la región andina tan característico que ciertamente es el manifiesto más representativo del arte colonial.

3.2.1. Integración de los ángeles militares en la cosmogonía de los indígenas

En su diversa manifestación pictórica, la serie de ángeles arcabuceros adquirió una amplia difusión debido a la rareza de su iconografía por emplear fuentes apócrifas diferenciales a las Sagradas Escrituras y de las iglesias minoritarias del cristianismo. Análogamente en la mayoría de dichas series de ángeles militares se muestra que llevan nombres como Uriel, Zabriel, Letiel, Alamiel y es en el libro de Enoc que se describen sus nombres así como también sus funciones:

Baradiel, príncipe del granizo; Baradiel, príncipe del rayo; Galgaliel, príncipe del sol; Kokbiel, príncipe de las estrellas; Laylahel, príncipe de la noche; Matariel, príncipe de la lluvia ; Ofaniel, príncipe de la luna; Raamiel, príncipe del trueno; Raaziel, príncipe de los terremotos; Rhatiel, príncipe de los planetas; Ruthiel, príncipe del viento; Salgiel, príncipe de la nieve; Samziel, príncipe de la luz del día; Zaamael, príncipe de la tempestad; Zaafiel, príncipe del huracán; Zawae, príncipe del torbellino; Ziquiel, príncipe de los cometas²⁴⁰.

Estos nombres, como podemos observar y que como anteriormente habíamos comentado, representan los fenómenos naturales pues como dice el jesuita Richeome los ángeles están relacionados con el funcionamiento del universo y remiten el recuerdo de Oriente además del factor neoplatónico sobre las leyes del

²⁴⁰ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. (1996). "Los Ángeles y el mundo indígena". En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, p.49.

cosmos²⁴¹. El teórico Bossuet y el artista Lomazzo coinciden con esta concepción al definir a los ángeles como substancia intelectual en movimiento, tal como lo explicó Dionisio Areopagita y que incluso él identifica a los ángeles con los cuatro elementos y sus funciones²⁴², símil existente entre los ángeles con la naturaleza siendo así que su uso se convirtió en una costumbre para los artistas de la región andina por lo tanto los ángeles figuraban como una personificación dentro de la cosmogonía indígena del Altiplano, con el fin de remplazar la adoración de los astros por la fe cristiana.

Mesa y Gisbert apuntan que la producción de las series angélicas se propagó en los Andes a través de las fraternidades de los naturales en las iglesias Jesuitas que eran dedicadas a San Pedro, a Nuestra Señora del Loreto y a San Miguel. Basta citar como ejemplo la fraternidad de Lima que estaba bajo el patrocinio del arcángel durante el siglo XVIII donde se expandió la creencia de los ángeles en el año 1750, cuando varios indígenas se vistieron de ángeles armados en una insurrección fallida para después tornarse en una costumbre. Esta escena se puede encontrar en una pintura llamada “La Procesión del Corpus Christi” en Cuzco, dentro de su iconografía los naturales retratados llevan uniforme militar, plumas sobre la cabeza y fusiles (Imagen 3.7); de igual manera en la iglesia de San Francisco se ve en sus representaciones pictóricas ángeles con vestimenta militar y sombreros con plumas²⁴³.



Imagen 3.7. La Procesión del Corpus Christi. Basilio de Santa Cruz. Siglo XVII. Museo Arzobispal del Cuzco.

²⁴¹ Confrontar con: Pommier, 1996, p. 73.

²⁴² Ídem, p. 83.

²⁴³ Confrontar con: Mesa y Gisbert, 1996, pp. 49-51.



**Imagen 3.8. Detalle de los indígenas disfrazados con indumentaria militar.
La Procesión del Corpus Christi. Basilio de Santa Cruz. Siglo XVII.
Museo Arzobispal del Cuzco.**

En esta representación iconográfica se muestra a un grupo de indígenas vestidos de ángeles acentuando su identificación con éstos al portar el arcabuz en alto, vestimenta militar con motivos barrocos y plumas atadas por una cinta sobre su cabeza, contextualizados en la festividad del Corpus Christi como elemento simbólico de la adaptación intercultural religiosa (Imagen 3.8). A su vez, el retrato de dichos personajes es muy parecido a lo que se observa en los lienzos de los ángeles arcabuceros.

Un aspecto significativo de la identificación entre los naturales y los ángeles en su iconografía religiosa, es la manera en cómo éstos se fueron integrando en las festividades practicadas en el Altiplano manteniéndose vivos en su folklore. De tal manera se expresa en una danza que se practica en la Paz denominada Chatripullis, donde los indígenas están vestidos de ángeles llevando dos alas atadas a un chaleco, faldón blanco y camisa, con plumas sujetas por una cinta sobre su cabeza²⁴⁴. De esta caracterización entre la adoración cristiana y la indígena, el teórico español del Siglo de Oro, Francisco Pacheco, sugiere que los

²⁴⁴ *Ibídem.*

ángeles según los ministerios que ejercen deben ser representados en su iconografía con:

“[...] atuendo de capitán, soldado en armas, viajero peregrino, guía o pastor, guardián y ejecutor de la justicia divina, embajador o mensajero portador de buenas nuevas, consolador, músico sirviéndose de los instrumentos de modo conveniente”. [Y como en el caso de San Miguel u otros ángeles] "deben estar revestidos con armas y corazas romanas"²⁴⁵.

Tales recomendaciones del visionario Pacheco así como también de Lomazzo sugieren que los ángeles deben ser plasmados con atuendos de soldados, portando arcabuces y penachos o sombreros con plumas donde se manifieste la herencia de la historicidad angelical que viene de Occidente para transmutarse en un sincretismo mestizo de la vinculación de los elementos iconográficos religiosos asociado a la idiosincrasia propia de los pobladores andinos.

3.2.2. Los Ángeles de Calamarca

En una población boliviana que perteneció a los indios Pacajes a sesenta kilómetros de la Paz, en Bolivia y dentro del área geográfica del lago Titicaca y alrededores, se encuentra la iglesia de Calamarca en cuyo interior se conserva una de las series angélicas más completas que según un inventario datado de 1728, se componía de treinta y seis pinturas de ángeles y arcángeles elaboradas en la segunda mitad del siglo XVII, estas obras al no tener firma carecen de algún registro para lograr la identificación de su autor, por lo que se le denominó como Maestro de Calamarca para su fácil ubicación.

Asimismo Terese Gisbert y José de Mesa (1996), inquietan que posiblemente este pintor podría ser José López de los Ríos debido que al comparar la serie de ángeles de Calamarca con su obra pictórica de Carabuco en 1684, específicamente el Juicio Final, los ángeles son parecidos en cuanto a la

²⁴⁵ Pommier, Edouard. (1996). “Los Ángeles, del Génesis a Bossuet”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, p. 85.

vestimenta, actitudes y expresiones. Después de verificar la fecha de estas obras, conlleva a situar a este artista junto con Basilio de Santa Cruz, en el creador de los ángeles del altiplano, tan diferente a las características técnicas del barroco occidental²⁴⁶. Es así que este desarrollo artístico en la producción pictórica con matices propios de lo autóctono llevan a Gisbert y Mesa (1982) afirmar que “el fenómeno cuzqueño es único y señala en lo pictórico y cultural el punto en que el americano enfrenta con éxito el desafío que supone la constante presión de la cultura occidental²⁴⁷”, ya que a finales del siglo XVII la pintura cuzqueña toma un rumbo decisivo cuando se produce una ruptura en el gremio de pintores debido a conflictos interculturales.

Este rompimiento tiene lugar en el año 1688 después de la disputa entre los pintores con motivo de la construcción del arco triunfal para la festividad del Corpus (cuyos orígenes son de España), que llevó a la separación de ambos grupos –españoles e indios-²⁴⁸. Asimismo esta situación constituye un dato fundamental para el desarrollo del arte cuzqueño “siendo el origen de la etapa mestiza de la pintura cuzqueña”²⁴⁹, la ruptura engendro dos agrupaciones y por ende dos escuelas, trasladando al lienzo su forma de concebir el mundo. De esta manera es que en el quehacer artístico destacan elementos de lo indígena así como también de lo europeo, asignando su propio estilo al arte andino, una pintura local de carácter autóctono y es con la serie de ángeles de Calamarca que vemos la integración de estos dos conceptos en la realización de las obras.

En efecto, esta serie de ángeles que fueron terminadas durante esa época por el Maestro de Calamarca se dividieron primeramente en dos motivos: la primera, en Jerarquías y la segunda, en Ángeles Militares. Según José de Mesa expresa que en la primera serie que se compone de once pinturas, se puede observar la representación tradicional de los ángeles de las Sagradas Escrituras, en este sentido se muestra de la triada superior a un Serafín, representado por un ángel con un haz de fuego en la mano; de la triada intermedia a las Virtudes, por

²⁴⁶ Confrontar con: José de Mesa y Teresa Gisbert en “Los Ángeles de Calamarca”, p. 43.

²⁴⁷ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. (1982). Historia de la Pintura Cuzqueña (Tomo I). Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., p.19.

²⁴⁸ Véase el ensayo de Pizarro Gómez, Francisco. (2003). “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino”. En *Actas del II Congreso Internacional de Barroco*. Universidad de Porto (Portugal), pp. 199-200.

²⁴⁹ Pizarro, 2003, p. 200.

dos ángeles, uno con rosas y uno de la columna; de la última triada los arcángeles Gabriel, Rafael y al ángel de la Guarda entre otros ángeles que entre éstos figuran uno desenvainando una espada o también nombrado Ángel de la Muerte, otro portando una espada de fuego, un ángel sosteniendo una llave y el último con una espiga de trigo²⁵⁰. En la siguiente ejemplificación de uno de estos ángeles podemos apreciar los rasgos propios de la escuela cuzqueña y la similitud de características técnicas con los ángeles arcabuceros.



Imagen 3.9 . Ángel con Espiga. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.

En este lienzo se observa el influjo artístico del barroco virreinal boliviano, aquí se retrata al Ángel con espiga que según Beatriz Loaiza (1996) también podría ser considerado como una Virtud que corresponde a la segunda jerarquía celestial y cuya función es inspirar a las almas sentimientos dignos a la deidad (Imagen 3.9). La espiga que porta el ángel en su mano derecha represente el símbolo del cuerpo de Cristo relacionado a la Pasión, mientras que con la mano izquierda apunta hacia ella indicando el camino a seguir. Tanto este ángel como los otros que

²⁵⁰ José de Mesa y Teresa Gisbert, 1996, p. 43.

conforman la serie atribuidos al Maestro de Calamarca visten túnica corta ajustada con un cintillo y su ropaje termina en transparente encaje, llevan mantos volantes y botas que complementan su vestimenta. Las alas tienen ricos matices y se muestran abiertas. A estas obras el pintor les ha dedicado detalle e impreso magnificencia.

En la segunda serie, los Ángeles Militares, originalmente se componía de diez lienzos o quizás más pues su número original es desconocido; según Loaiza existen sólo cinco ángeles arcabuceros de la serie de Calamarca dentro de la misma iglesia y en colecciones particulares, sin embargo en la actualidad sólo podemos encontrar algunos de ellos tras una restauración que tuvo lugar en 1993, entre los ángeles se encuentran Gabriel, Letiel, Laeiel y Uriel ; asimismo gracias a la Fundación Santillana junto con la Unión Latina llegó a conocerse en varios países, entre ellos España, la exposición itinerante denominada *El retorno de los ángeles*, una muestra de pintura de arte boliviano en la que se exhibieron los ángeles arcabuceros de Calamarca. Dichos ángeles se muestran con vestidura militar llamados “arcabuceros” por tener fusiles con posturas y actitudes diferentes (como anteriormente mencionamos) que debieron representar a toda una compañía. De acuerdo a José de Mesa, sus nombres y atributos son los siguientes:

Osiel Dei, con casco y adarga, Zabriel Dei, abanderado, Miguel Dei con lanza, Rafael Dei con partesana, Alami(el) Dei con trompeta y corona, Habriel Dei, con arcabuz al hombro, Liel Dei, presentando el arcabuz, Laeiel Dei, limpiándolo y Uriel Dei, presionando el gatillo²⁵¹.

Es de esta manera que los ángeles arcabuceros constituyen una ejemplificación del sincretismo icónico y se convierten en compañías compuestas por el abanderado, el trompetero, los alabarderos y finalmente los que llevan el arcabuz²⁵², en su representación iconográfica visten de soldados españoles con “trajes de manga corta, camisa y chaqueta larga, medias, calcetines y calzados. La cabeza está cubierta por un gran sombrero adornado de plumas y cintas”²⁵³.

²⁵¹ José de Mesa y Teresa Gisbert, 1996, p. 45.

²⁵² El “arcabuz” es un arma antigua de fuego, con cañón de hierro y caja de madera, semejante al fusil, que se disparaba prendiendo la pólvora del tiro mediante una mecha móvil colocada en la misma arma. En el *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.). RAE.

²⁵³ *Ibíd*em, p. 45.

De esta forma la serie de ángeles militares del Maestro de Calamarca conforman uno de los temas más originales de la pintura andina que en su representación pictórica está encabezada por el arcángel Gabriel Dei, complementándolo con los otros ángeles arcabuceros que guardan una similitud iconográfica en su representación artística y que sólo varían en la postura de cada uno de ellos.



**Imagen 3.10 . Gabriel Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.**

El arcángel Gabriel lleva un uniforme similar al de los guardias reales españoles, y a la vez su indumentaria fue tomada de la colección de tipos militares de Cleonard, según expresa Loaiza. Gabriel Dei viste una casaca larga chamberga con amplias mangas del mismo tipo y greguescos en tonalidades verde y ocre, suntuosamente decoradas al estilo barroco con detalles dorados, sobre su cuello tiene una valona blanca de encaje. Sobre su cabeza lleva un sombrero de ala ancha decorado con plumas de vistosos colores; azul, blanco y rojo, al igual que las alas y el mástil de la bandera ajedrezada que carga sobre su hombro derecho y que envuelve con su mano izquierda detrás del ruedo de la casaca que pasa por su

espalda, donde un manto se divisa por atrás hasta la altura de sus pies calzando unos zapatos que rematan con un lazo grande, mientras que su cabeza está ligeramente inclinada con la mirada al frente (Imagen 3. 10). Todos los elementos que se observan en el lienzo otorgan ampulosidad al arcángel. Por lo general, el arcángel Gabriel es representado con el ramo de azucenas o bien, junto con la Virgen María, sin embargo aquí aparece como ángel arcabucero y su única referencia es su nombre inscrito en la parte inferior del lienzo.

Otra representación de los ángeles militares de Calamarca es Letiel Dei, cuyo nombre proviene de fuentes apócrifas y que porta con la diestra un arcabuz en alto. Según Loaiza (1996), este arcángel mantiene una forma esquemática en torno a su composición debido a la sintetización de las formas, es decir, resalta el triángulo de la casaca, hay repetición de líneas oblicuas y verticales en las piernas que van marcando los elementos importantes de los ángeles, como también de su arcabuz (Imagen 3.11). Todo esto se encuentra equilibrado por curvas en sus mangas abullonadas, las plumas del sombrero, su cabello y las alas que se sobresalen de su espalda.



Imagen 3. 11. Letiel Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.

El arcángel viste con suntuosidad, lleva al cuello una valona o corbata rodeada de encajes y puntillas, al igual que los puños. Su atuendo resalta por el color del ropaje, los tonos rojizos de las alas, las plumas del sombrero y la capa; complementados, por una rica ornamentación en los brocados, encajes y brillos por añadidura. Al pie del lienzo, se halla inscrito su nombre “Letiel Dei” para su fácil reconocimiento y que inclusive se considera que podría estar tergiversado (Imagen 3.11). Los elementos iconográficos que componen a este arcángel como en los otros que corresponden a la misma serie, conforman una propia estética y originalidad barroca, su propia plástica que distingue el mestizaje de dos culturas, la indígena y la europea.

En el siguiente lienzo, el arcángel Uriel sostiene con su mano izquierda el arcabuz del cuál cuelga una cuerda que es parte de la fornitura, mientras que con la mano derecha prepara el arma con la mirada baja hacia ésta y la cabeza ligeramente inclinada. Viste en tonalidades rojas y verdes, con su atuendo ricamente adornado con motivos dorados en el brocado y el encaje. Porta una valona blanca rodeada por encajes, lleva una casaca tipo chambergo que permite ver la túnica, encima de sus rodillas se observan unos greguescos o calzones y por



debajo unas medias manchegas blancas, que hacen juego con el lazo de sus zapatos. Sobre su sombrero se divisan tres plumas de tamaño mediano en color azul, rojo y blanco, al igual que las alas (Imagen 3.12).

**Imagen 3.12 . Uriel Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca). Siglo XVII.
Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.**

Según José de Mesa, es el cuarto arcángel principal que conforman a los siete y tiene principal fervor en las iglesias cristianas de oriente. También es identificado como la Virtud de la Prudencia y en la primera serie de los ángeles de Calamarca aparece no como ángel militar a diferencia del que se encuentra en Uquía al norte de Argentina y de este lienzo, con su arcabuz en mano.

El ángel Laeiel Dei es uno de los cinco arcabuceros que subsisten de la serie cuyo número original es ignoto. Su nombre proviene del libro de Enoc por lo tanto se le considera uno de los tantos ángeles apócrifos que no figuran entre los siete principales que son reconocidos por la iglesia (Imagen 3.13).



**Imagen 3.13. Laeiel Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Iglesia de Calamarca. La Paz, Bolivia.**

Según declara Loaiza es uno de los lienzos más exquisitos de la iconografía angélica virreinal de Bolivia pues representa a un ángel más con su arcabuz, apoyado en el suelo y que con su mano derecha empuja con la baqueta la pólvora haciendo una diagonal exacta en la composición. Mantiene su cabeza ligeramente

inclinada con la mirada baja dejando ver su sombrero de ala ancha con tres plumas de color blanco, azul y rojo; colores que también imperan en las alas que sobresalen detrás del ruedo de la pomposa casaca en tonalidades rojas con detalles dorados. Debajo de su valona decorada con encaje blanco se observa la túnica en tonalidades azules al igual que las medias manchegas, que dejan ver atrás del manto unas cintas con destellos brillantes (Imagen 3.13). La postura de Laeiel Dei corresponde a uno de los tipos militares del manual de Jacob de Gheyn, al igual que los otros ángeles arcabuceros.

También existe una tercera serie que se compone de ángeles al estilo romano y más apegados a los modelos tradicionales europeos, además de estas representaciones iconográficas también hay otras con la adaptación local de la iconografía europea relacionadas con la Pasión de Cristo, Vírgenes solas o con Niños y Santos; una iconografía cristiana en manos de artistas de la zona.

En el interior de la iglesia de Calamarca, además encontramos otras composiciones de ángeles que no pertenecen a las series, basta citar un lienzo de San Miguel que posee otras dimensiones, donde el arcángel lleva armadura y casco, también se observan dos cuadros más de Gabriel Dei y Alamiel Paz Dei, este último lleva una cesta de pan y una granada simbolizando la caridad.

También en el mismo templo dice José de Mesa, había otros ángeles militares del pintor Challapampa que en un principio era una serie completa realizada en Puno, Perú. Estaba compuesta por los tres arcángeles principales, Miguel, Gabriel y Rafael, el ángel de la Guarda con arcabuz, Ostel con trompeta y corona, Timor Dei limpiando el arcabuz y Adriel cargando el arcabuz al hombro, sin embargo esta serie se encuentra desaparecida.

No obstante y después de referirnos en concreto a la serie de ángeles arcabuceros de la iglesia de Calamarca existen otros distribuidos por el Altiplano, un ejemplar se halla en una colección privada en la zona de la Paz nombrado Aspiel Apetus Dei realizado por el mismo Maestro de Calamarca, que según José de Mesa es el artista José López de los Ríos.



**Imagen 3.14 . Aspiel Apetus Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Colección Particular, La Paz.**

En esta representación observamos al ángel Aspiel Apetus Dei con la mirada al frente y la cabeza ligeramente inclinada, llevando su amplio sombrero con tres plumas que sobresalen, sus alas tienen colores cálidos que se asoman detrás de la pomposa casaca, que al igual que los otros de la serie, está ricamente ornamentada con detalles dorados por ser su estilo barroco, lleva medias manchegas blancas y zapatos en tonalidades ocre que rematan con un lazo rojo, el mismo color que lleva el manto que se observa detrás del uniforme militar con cintas que contrastan, de sus mangas abullonadas se divisan sus manos que sostienen el arcabuz (Imagen 3.14). A diferencia de los otros ángeles arcabuceros, tiene la pose de estar caminando y porta el arma al revés, es decir con el caño hacia abajo. Para José de Mesa su apostura militar y el hecho de llevar el arma de diferente manera, convierte a este ángel en uno de los más originales mensajeros celestes de Calamarca.

En el Museo Nacional de Arte de la Paz, existe otra pintura de un ángel con arcabuz bajo el nombre de Asiel Timor Dei que formaba parte de otra serie diferente a la de los ángeles de Calamarca sin embargo proveniente de la misma escuela.



**Imagen 3.15. Asiel Timor Dei. Anónimo (Maestro de Calamarca).
Siglo XVII. Museo Nacional de Arte, Bolivia.**

En el cuadro el ángel Asiel Timor Dei viste su uniforme militar compuesto por la casaca y mangas chambergas, el sombrero ancho con plumas, la valona o cuello a la Van Dyck, los greguescos con las medias manchegas, el manto y las cintas. A diferencia de los otros ángeles arcabuceros su vestimenta es aún más ostentosa en la rica ornamentación que lleva, puesto que destacan aún más los múltiples brillos y la gran profusión de los encajes y adornos, la postura también es diferente aunque se mantiene en la misma línea militar de la serie, cargando el arcabuz con su mano derecha y apuntando con la izquierda (Imagen 3.15). El hecho de que los ángeles militares lleven armas ya sea al hombro, las carguen o apunten con ellas,

ilustra un verdadero ejército celestial, cada uno con su respectivo nombre canónico o apócrifo.

Perduran otras series de ángeles en la Audiencia de Charcas, aunque no están relacionadas con los ángeles arcabuceros es importante mencionarlos para tener una clara comprensión de la creatividad de los artistas andinos y la originalidad de sus composiciones en la diversidad del tema de los ángeles, basta mencionar como ejemplo el pueblo de Peñas en la Paz, donde se halla una serie de seis ángeles que representan al arcángel Miguel, Rafael y Gabriel, un ángel sosteniendo una columna, uno desenvainando una espada y un ángel Virtud, cuya iconografía es muy similar a la de la serie de Calamarca pero que se diferencian por la presencia de paisajes que los rodean. También en dos pueblos ubicados en Oruro, llamados Sora-Sora y Yarvicolla, hay dos series de ángeles más, rodeados de flores. Uno de los ángeles, sostiene una columna y su nombre es Gabriel Fortitude Dei; esta serie es más grande y consta con una pintura de San Gabriel.

En la iglesia de Jesús de Machaca y para completar las series de ángeles del Collao, había cinco ángeles que fueron robados; atribuidos a Leonardo Flores, pintor más importante de la región de la Paz. Otras numerosas pinturas de ángeles, además de las ya mencionadas y entre otras que pertenecen a museos y colecciones privadas, existe un grupo que está compuesto por obras del Arcángel Miguel, que fue representado en varias comunidades en el territorio de Charcas y que, en la iglesia de San Pedro es donde se guarda la más extraordinaria pintura del jefe de los ejércitos celestiales²⁵⁴.

3.2.3. Otras series de Ángeles Arcabuceros y su relación con los de Calamarca

Con el paso del tiempo y el impacto causado por la serie de los ángeles arcabuceros de Calamarca, se da auge a la creación de otros ángeles militares relacionados también con el Imperio, a modo de seres alados defensores que portan arcabuz como si partieran a un encuentro militar; lográndose extender su

²⁵⁴ Mesa y Gisbert, 1996, pp.47-49

culto y representación iconográfica, configurándose como un tema recurrente en la pintura virreinal de Perú que llegó hasta el norte de Argentina. Como ejemplo tenemos a los ángeles arcabuceros de Uquía²⁵⁵ que son junto con los de Casabindo, una de las series angélicas que se pintaron en toda la zona andina y que procedieron de la escuela cuzqueña. En la capilla de Huacalera en la Iglesia de Uquía encontramos una colección de nueve ángeles arcabuceros que guardan similitud a los de Casabindo, estos cuadros de Uquía están pintados sobre una tela de tafetán en grandes piezas unidas entre sí²⁵⁶.



Imagen 3.16. Eliel Potentia Dei y Oziel Oblatio Dei. Escuela Cuzqueña. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Iglesia de Uquía, Jujuy. Argentina.

En estas dos ejemplificaciones de los cuadros de ángeles arcabuceros, podemos observar que ambos lienzos llevan una orla de flores alrededor de los ángeles, señal de los talleres pictóricos del antiguo Cuzco²⁵⁷. Eliel Potentia Dei ubicado a la derecha, va vestido a la usanza de los militares españoles del siglo XVII, cuyo ropaje compuesto por la casaca y mangas chambergas, la valona al cuello y el

²⁵⁵ Uquía y Casabindo son localidades que se encuentran en la provincia de Jujuy, Argentina.

²⁵⁶ Jáuregui, Andrea y Siracusano, Gabriel. (2000). *Tarea de Diez Años*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, p. 110.

²⁵⁷ Confrontar con Jáuregui y Siracusano, 2000, p. 110.

sombrero con plumas están caracterizados por la profusión de detalles. El ángel mantiene la mirada fija en el arcabuz que porta con la mano izquierda mientras que con la derecha lo carga (Imagen 3.16). Del mismo modo, y en una postura diferente podemos ver al ángel Oziel Oblatio Dei en la parte izquierda, que al igual que los otros ángeles lleva su indumentaria militar y el arcabuz, en este caso apoyado en el piso con actitud de cargarlo con pólvora sosteniendo con su otra mano la mecha de cáñamo, una representación más de esta serie de Uquía.

La serie de ángeles arcabuceros de Casabindo se diferencia notablemente de los de Uquía por la expresividad en el manejo de los colores y forma, guardando una mayor similitud con los de Calamarca²⁵⁸.



Imagen 3.17. Eliel Potentia Dei y Oziel Oblatio Dei. Taller de Matheo Pizarro. Siglo XVII-XVIII. Iglesia de Casabindo, Jujuy. Argentina.

En ambos cuadros se observa que no llevan la orla de flores como en el caso anterior, distinguiéndose también por la ausencia de nombres que logren identificar a esta serie de ángeles. En el lienzo de la derecha el ángel caracterizado lleva un arcabuz apuntando hacia abajo dispuesto a disparar, tiene la mirada hacia arriba y viste con el uniforme militar ricamente decorado al estilo barroco, su

²⁵⁸ Schenone, Héctor. (1983). *Historia General del Arte en la Argentina (Tomo II)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, p. 26.

sombrero con plumas tiene vivos colores que recuerdan a los ángeles de Calamarca²⁵⁹. En el lienzo de la izquierda vemos también la influencia del Maestro de Calamarca como modelo artístico compositivo de esta serie, esto se denota en la suntuosidad de la vestimenta del ángel y en la postura semejante a la de los tipos del manual militar de Gheyn, presentando el arcabuz con la mano derecha y con la otra sostiene la mecha para prender el disparo (Imagen 3.17).

Ambas series ubicadas en Jujuy, Argentina fueron elaboradas entre los siglos XVII y XVIII; a pesar de que están incompletas se percibe notablemente el influjo de la serie de ángeles militares de Calamarca, serie que es la primera en representar el carácter idiosincrático de los indígenas con el elemento europeo, del cual varias partes de América del Sur adopta como temática central en la iconografía religiosa de sus templos expandirse más allá del territorio del altiplano.

3.3. Ángeles Arcabuceros en España

3.3.1. Serie de Ángeles Arcabuceros en la Ermita de Nuestra Señora de Allende en Ezcaray

Del mismo modo y debido a este auge artístico, se hace un encargo de una serie de varios ángeles desde Lima, Perú con destino a la Ermita de Nuestra Señora de Allende en Ezcaray, España a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Siguiendo a Merino Urrutia en “Los ángeles de la Ermita de Allende en Ezcaray” (1958), esta ermita se halla coronando un montículo cubierto de hierba en una de las extremidades de la población de Ezcaray, y es dentro de ésta que se ve una considerable cantidad de ex votos y ofrendas, asimismo se observan retratos de don José Velasco y su esposa, quienes fundaron dos capellanías de la ermita en 1710²⁶⁰. Sin embargo, lo más interesante es una serie de cuadros de

²⁵⁹ Un Tesoro en Vasija de Barro, Ángeles Arcabuceros Casabindo y Uquía. (2004). Consultado el 21 de febrero de 2012, Prelatura de Humahuaca, Departamento de Bienes y Arte Sacro, <http://www.huhuhuy.com.ar>

²⁶⁰ Merino Urrutia, José. (1958). “Los ángeles de la ermita de Allende, en Ezcaray”. En Archivo Español de Arte, Vol. XXXI. Madrid, p. 248.

ángeles arcabuceros, en los que encontramos al Arcángel Miguel como figura central. De acuerdo a José de Mesa, dice que los ángeles de Ezcaray difieren de otros del mismo estilo por su vestimenta militar con coraza y peto, no tienen nombre y se identifican por el símbolo de las letanías, mientras que los de Calamarca tienen nombres y visten de infantes. Esta serie de seres celestiales está compuesta por diez óleos en total; cuatro están a la derecha, entrando, y seis a la izquierda²⁶¹ compuestos por ángeles arcabuceros como podemos observar en las siguientes láminas de Merino Urrutia.



Imagen 3.18. Ángeles arcabuceros (*Lámina I*)²⁶². Anónimo (Lima). Siglo XVIII. Ermita de Ntra. Señora de Allende, Ezcaray, La Rioja. España.

²⁶¹ Véase: Merino Urrutia, José, 1958, p.250.

²⁶² *Lámina I*, Merino Urrutia.



Imagen 3.19. Ángeles arcabuceros (*Lámina II*)²⁶³. Anónimo (Lima). Siglo XVIII.
Ermita de Ntra. Señora de Allende, Ezcaray, La Rioja. España.

De esta serie existen dos cuadros del Arcángel Miguel donde blande su espada, y en el tercero, lleva una especie de alabarda²⁶⁴. En la primera representación de San Miguel observamos que aunque no lleva su arcabuz, aparece triunfante sobre el demonio que yace a sus pies, viste traje militar con los elementos que lo caracterizan; la coraza y el peto en tonalidades doradas. Sobre su cabeza lleva un casco con plumas de colores cálidos al igual que las alas que contrastan con el resto de la composición, con la diestra porta una espada en alto mientras que con la mano izquierda lleva un escudo circular que tiene en el borde

²⁶³ *Lámina II*, Merino Urrutia.

²⁶⁴ Confrontar con: Merino Urrutia, José, 1958, p.248.

las iniciales Q.C.D., cuya interpretación es ¿Quién como Dios?, en el mismo escudo se ve al centro la imagen de la Inmaculada Concepción, una vinculación del arcángel con la iconografía inmaculista²⁶⁵ (Imagen 3.20).



**Imagen 3.20. Arcángel San Miguel. Anónimo (Lima). Siglo XVIII.
Ermita de Ntra. Señora de Allende, Ezcaray, La Rioja. España.**

San Miguel a pesar de no llevar un fusil en la representación anterior, porta la espada para comandar a los otros ángeles. En el siguiente cuadro encontramos al arcángel caracterizado por su arma de fuego que lo identifica como ángel arcabucero, viste como soldado con coraza y peto, casco con plumas y sujetando con la mano izquierda lleva el arcabuz (Imagen 3.21).

²⁶⁵ Véase: Merino Urrutia citado en Maraño Prior, 2009, p.27.



Imagen 3.21. Arcángel San Miguel. Anónimo (Lima). Siglo XVIII. Ermita de Ntra. Señora de Allende, Ezcaray, La Rioja. España.

En la parte inferior izquierda del Arcángel Miguel se encuentra un blasón que es con el que se identifica el símbolo de las Letanías a las que confiere cada ángel y que vemos representadas en el resto de la serie correspondientes a:

[...] el cuarto menguante que remite a Pulcra ut luna (hermosa como la luna); el castillo [a] Turre davidica (torre de David); el surtidor [a] Fons Sapientialis (fuente de sabiduría); la azucena [a] Lilium inter spinas (lirio entre espinas); el ciprés [a] Quasi cypressun in Sion (como un ciprés en Sión); la estrella [a] Stella Matutina (estrella de la mañana); la rosa [a] Quasi plantatio rossae in Jerico (como una rosa plantada en Jericó); el espejo [a] Speculum justitiae (espejo de justicia); la palma [a] Quasi palma exculta in Cades (como una palma cultivada en Cades); san Miguel luchando con el dragón: Quisut Deus (quién como Dios)²⁶⁶.

²⁶⁶ Marañón Prior, Carla. (2009). "Iconografía Inmaculista en la serie de los Ángeles conservada en la ermita de Allende en Ezcaray". En *Sans Soleil de Arte*. España: CEISS, Universidad del País Vasco, p. 28.

De tal modo los lienzos disponen de su propio blasón con el símbolo de cada una de las letanías descritas para identificar la función de la serie de ángeles relacionados con la iconografía inmaculista, como es el caso del siguiente ejemplo.



Imagen 3.22. Arcángel Gabriel. Anónimo (Lima). Siglo XVIII. Ermita de Ntra. Señora de Allende, Ezcaray, La Rioja. España.

En esta obra se ve representado el Arcángel Gabriel, que se puede distinguir por el blasón que está colocado a sus pies con la letanía de una azucena, que también simboliza una prerrogativa mariana. El arcángel viste uniforme militar ataviado de joyas en la parte superior de la túnica y en las botas altas que calza, lleva casco con plumas que contrastan con las alas expandidas que sobresalen de su espalda, porta el arcabuz con la mano izquierda recargándolo sobre su hombro (Imagen 3.22). Este óleo como los otros se mantienen en el anonimato y su elemento distintivo es el arcabuz, el casco y el peto; donde su estilo pictórico destaca por la elegancia de las figuras.

Es necesario recalcar que estos cuadros no se deben a pintores locales, sino que vienen de América del Sur, también es preciso notar que las posturas de dichos ángeles coinciden con algunas de las figuras del manual de Gheyn, que con anterioridad habíamos referido. La pintura de estos cuadros es decorosa y de suave entonación, las dimensiones de los óleos se encuentra entre 1.75 metros por 1.18 metros²⁶⁷.

De acuerdo a los datos históricos y artísticos que hemos analizado, se evidencia que el culto y adoración a los siete ángeles en el virreinato de Perú proveniente de las corrientes mesiánicas judías, quedó enmarcado dentro de una teología simbólica que refleja el sincretismo de la cultura europea y de la indígena en la región altiplánica de América del Sur. De tal importancia es la serie de ángeles arcabuceros que logra desplazarse por toda la zona andina para después ser distinguida como una iconografía singular y mestiza de las tradiciones incaicas aunadas a las occidentales, llegándose a conocer también fuera de esta región geográfica para llegar a España como manifiesto intercultural de una tradición naciente no oficializada como tal por usar fuentes apócrifas a la par que las canónicas de las Sagradas Escrituras.

3.3.2. Ángeles Arcabuceros en el Museo de Salamanca

Dentro de la temática, otro testimonio importante se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Salamanca donde se conservan tres series pertenecientes a los ángeles arcabuceros, cuyos lienzos se consideran realizados de tres a cuatro manos de diferentes artistas, “una de cuatro cuadros y las otras de dos”²⁶⁸. Dichas ejemplificaciones constituyen una excepción dentro del panorama europeo y que durante muchos años fueron relegadas al olvido desde su llegada al Museo²⁶⁹. Fue gracias a la investigación realizada por Antonio Casaseca Casaseca²⁷⁰ en *Pintura*

²⁶⁷ Confrontar con: Merino Urrutia, José, 1958, pp.250-251.

²⁶⁸ Casaseca Casaseca, Antonio. (1990). “Arte colonial en Salamanca”. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Valladolid, p. 61.

²⁶⁹ Confrontar con: Álvarez Rodríguez, María Victoria. (2006). “Los Ángeles Arcabuceros de Calamarca”. Salamanca: Universidad de Salamanca, p.26.

²⁷⁰ Catedrático de la Facultad de Geografía e Historia (Área Historia del Arte), Universidad de Salamanca, España.

cuzqueña en el Museo de Salamanca (1989)²⁷¹, entre otros estudios referentes al arte hispanoamericano impulsados por el Museo de Salamanca, que se le dio debida importancia a dichos lienzos y que en un principio fueron catalogados como “anónimos populares o cuzqueños”²⁷².

Desde sus inicios estas series de ángeles arcabuceros fueron adquiridas por el Estado español para después pasar a Madrid, una de las circunstancias que se podría considerar permisible de la llegada de estos lienzos al territorio español, es que se tratara de alguna forma de mecenazgo indiano que retornara hacia su propia patria. En 1975 los cuadros fueron adquiridos por el Museo de Salamanca en base a unas compras que se realizaron ese mismo año y en diciembre del año anterior. Se componen de ocho obras agrupadas en tres series: la primera serie abarca cuatro lienzos, la segunda serie dos y la tercera otros dos; cuya distinción como “ángeles arcabuceros” es fácilmente reconocible por los elementos característicos que los identifican como tal²⁷³. Dichos lienzos fueron reparados y puestos en marcos convencionales, el autor[es] permanece anónimo, pues no existe en ellos alguna firma ni documentos que pudieran contribuir a esclarecer su identidad, sin embargo existe la posibilidad de que participaran tres o cuatro artistas en la elaboración de los mismos como anteriormente habíamos mencionado²⁷⁴.

La primera serie está representada por cuatro ángeles arcabuceros que poseen características básicas de la escuela cuzqueña o “mestiza” como expresa Casaseca (1989)²⁷⁵. La técnica que se destaca en estos lienzos es propia de la pintura colonial donde se ve manifestado el brocateado en oro o “escarchado”²⁷⁶, se sustenta en la aplicación de una capa de pintura sobre el dorado que al ser secado se obtenían grandes efectos visuales con el fin de lograr la adoctrinación

²⁷¹ Véase: Casaseca Casaseca, Antonio. (1989). *Pintura cuzqueña en el Museo de Salamanca*. Valladolid: Monografías del Museo de Salamanca.

²⁷² El catedrático de Historia del Arte, Julián Álvarez, expresa en lo referente a los arcabuceros del Museo de Salamanca y la importancia que se les dio a través de los estudios realizados por Antonio Casaseca: Así veré en lo sucesivo estos casi olvidados lienzos de ángeles arcabuceros del Museo de Salamanca, que el profesor Casaseca nos ha ayudado a valorar y situar, catalogándolos de modo que sabemos casi todo de ellos, porque inquirir el proceso completo que los trajo a Salamanca. (Ctd. en Casaseca, p.9)

²⁷³ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.11-12.

²⁷⁴ Ídem.

²⁷⁵ Ídem, p.13.

²⁷⁶ Ídem, p.14.

de los indígenas de manera más fácil a través de imágenes con motivos religiosos²⁷⁷, en este caso, de los ángeles arcabuceros donde predomina dicho recurso aumentando el preciosismo de su composición y contribuyendo a realzar la apariencia hierática de la imagen divina²⁷⁸. Este tipo de pintura adquiere una distinción propia de la cual los mismos artífices tienen conciencia de hacer algo diferente, de tal forma hablan de un “arte nuestro [...] según [la] costumbre entre los nuestros de nuestro arte”²⁷⁹.

En esta primera serie de ángeles arcabuceros existe una peculiaridad que se diferencia de los de Calamarca y se puede observar con facilidad, consiste en el tratamiento de los fondos de los que sobresalen las figuras de estos seres celestiales. Vemos que dichos ángeles se sitúan sobre paisajes naturales donde:

[...] se acude a la representación de la fauna y flora de la zona, destacando los frutos y las aves tropicales o a los fondos arquitectónicos, que pueden ser identificados con ciertos tipos más o menos corrientes de la arquitectura cuzqueña. Las aves que ornán los lienzos -casi siempre ubicadas sobre arbustos o árboles o surcando el cielo- son el *Huáscar Kente* (Patagona gigans), el *Tunki* (Rupicola peruviana), el *Pusti* (Psarocolius Decumanus) y el *Guacamaya* (Ara Chloroptera y Ara Macao), todas de tierras cálidas y de vivos coloridos'. Entre los frutos aparecen granadas, limones y algunos otros productos tropicales. Especial importancia adquiere la vegetación, bien a base de orlas de flores o de arboledas tupidas [...] en los que no falta en la lejanía un curso de agua.²⁸⁰

Todo esto con un marcado acento idílico entre el pensamiento occidental y los criterios indígenas de la escuela cuzqueña de pintura²⁸¹, en estos lienzos destaca el celaje surcado por nubes algodonosas en tonalidades cálidas y vegetación exuberante en la parte inferior contrastando así con la composición del resto del cuadro creando mayor perspectiva y profundidad, como se observa en la siguiente pintura al óleo sobre lienzo con medidas de 154 por 92 cm realizado a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII²⁸².

²⁷⁷ Confrontar con: Álvarez Plata, Marisabel. (1996). “Técnicas de la pintura colonial”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, pp. 219-221.

²⁷⁸ V. Álvarez, 2006, p.26.

²⁷⁹ Casaseca, 1989, p.15.

²⁸⁰ Ídem, p.16.

²⁸¹ Compárese: Álvarez, 2006, p.28.

²⁸² Confrontar con: Casaseca, 1989, p.30.



Imagen 3.23. Ángel arcabucero portando el arma sobre el hombro derecho. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Primera serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

Sobre un fondo boscoso y un conjunto arquitectónico religioso que se asoma por entre los árboles, sobresale la imagen de un ángel arcabucero que porta un arma sobre su hombro derecho, sujetándola con la diestra, mientras que con su mano izquierda mantiene la mecha con el puño cerrado (Imagen 3.23). Viste con suntuosidad llevando una casaca de tipo chambergo azul forrada de blanco con brocado dorado, impreso tiene estrellas encadenadas y temas vegetales en los bordes, está ricamente ornamentado en los encajes y la valona que lleva al cuello. El jubón tiene tonos rojizos con decoración de frutos y flores, ceñido por una banda en color verde²⁸³. Bajo su casaca se asoma un manto recogido en un

²⁸³ Véase: Museo de Salamanca. (2012). “Ángeles Arcabuceros”. Salamanca: Museo de Salamanca. Información obtenida gracias al Departamento de Conservación por el Director,

voluminoso plegado ricamente decorado en los pliegues de la orilla. Sobre su cabeza lleva un sombrero de ala ancha con cuatro plumas de tamaño mediano en colores verde, rojo, azul y amarillo cobrizo. Sus alas sobresalen detrás de su espalda, mostrándose expandidas en tonos claros bordeadas en color rosa (Imagen 3.23). El ángel se encuentra de pie y de cuerpo entero con la mirada hacia el frente, la composición del cuadro se mantiene dentro de los lineamientos de carácter barroco mostrando su propia originalidad mestiza.

Es el siguiente lienzo -de medidas 109 por 80 cm- dentro de esta serie, uno de los más llamativos por la profusión de dorados y su colorido²⁸⁴. En esta representación se ve a un ángel militar de cuerpo entero y de tres cuartos de perfil girado hacia la izquierda, se observa cargando su escopeta, la cual presenta protección en la culata y tiene funda de plata labrada. Con la mano derecha sosteniendo el talabarte que remata en dos borlas, mientras que con la izquierda mantiene la mecha entre los dedos²⁸⁵ (Imagen 3.24).

Casaseca prepondera en la belleza del talabarte con sobredorados, que de acuerdo a su opinión éste está tomado del que aparece en una de las láminas del manual militar *El ejercicio de las armas* de Jacob de Gheyn²⁸⁶. Continuando con la descripción de este óleo, el ángel con arcabuz viste en tonalidades azules y rojas con detalles dorados; su ropaje está compuesto por una casaca tipo chambergo de bordes festoneados de encaje, destacando el brocateado dorado en forma de mariposas y flores. Las abultadas mangas acuchilladas permiten ver la camisa blanca que termina con encaje en los puños, se puede apreciar que ésta está anudada al cuello por una joya²⁸⁷. Lleva un jubón en color rojo decorado con una flor de cuatro pétalos y una cenefa con motivo de plumado, detrás de la casaca sobresale un manto voluminoso en tonos rojizos con una cenefa dorada compuesta por tres bandas, el ángel militar se muestra calzando zapatos lisos de color ocre con grandes lazos rosados sujetos por una joya ovalada que complementan su vestimenta (Imagen 3.24).

Alberto Bescós Corral y el Técnico de Museos, Marta Pindado Tapia; pertenecientes al Museo de Salamanca.

²⁸⁴ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.32.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ V. Casaseca, 1989, p.27. Del manual militar de Gheyn se habló anteriormente.

²⁸⁷ Confrontar con: Museo de Salamanca, 2012.



Imagen 3.24. Ángel arcabucero “en el momento de cargar la escopeta”²⁸⁸. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Primera serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

El ángel con arcabuz porta un sombrero de ala ancha del que se asoma una guirnalda de flores y sobre ésta se divisa un penacho de tres plumas en colores verde, ocre y rojo. Tiene las alas desplegadas de color rojo con toques blancos bordeadas con dorado. En el fondo se observa un paisaje compuesto por vegetación donde predomina el cielo azul en la parte superior seguido de dos árboles y pájaros a cada lado de la figura del ángel para terminar en la parte inferior por matas verdes y flores²⁸⁹ (Imagen 3.24).

Dentro la primera serie encontramos al tercer ángel arcabucero que se presenta sosteniendo con la mano derecha el arma apuntando hacia arriba, mientras que con la izquierda lleva la mecha con la palma abierta. Las medidas de este óleo sobre lienzo son de 103 por 78 centímetros y fue realizado entre el siglo XVII y el siglo XVIII²⁹⁰ (Imagen 3.25).

²⁸⁸ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.27.

²⁸⁹ Ibídem.

²⁹⁰ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.34. De acuerdo al Museo de Salamanca, las medidas del cuadro son de 108 por 78 centímetros.



Imagen 3.25. Ángel en la posición de “presenten armas”²⁹¹. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Primera serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

A esta figura se le muestra ostentosamente vestido con la casaca en color azul y brocateada por grandes hojas, tiene amplias mangas que dejan ver la camisa blanca terminada en encaje y anudada al cuello. Sobre su hombro derecho viste una capa roja con cenefa dorada que se asoma detrás de la casaca por la izquierda²⁹². Lleva medias manchegas en tonos cálidos que contrastan con los zapatos que rematan con grandes lazos rosados y que a los pies del ángel, del lado izquierdo, se observa un talabarte en forma de cuerno. Sobre su cabeza lleva un amplio sombrero con tres plumas de colores rojo y verde que deja asomar sus alas expandidas en tonos claros bordeadas de rosa²⁹³. En el fondo se distingue un paisaje boscoso con la presencia de un río de aguas transparentes en la esquina inferior izquierda, la figura angelical se ve de pie en un altozano, rodeado por un árbol con frutos rojos y pájaros volando o posados sobre los árboles adecuándose armoniosamente al espacio del marco logrando crear un equilibrio compositivo (Imagen 3.25).

²⁹¹ Véase: Casaseca, 1989, p.27.

²⁹² Confrontar con: Museo de Salamanca, 2012.

²⁹³ V. Casaseca, 1989, p.34.



Imagen 3.26. Ángel introduciendo la baqueta en el cañón del arcabuz²⁹⁴. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Primera serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

En el último lienzo de esta serie cuyas medidas son de 103 por 78 cm, se observa a un ángel arcabucero representando el momento de cargar el arma introduciendo la baqueta en el cañón (Imagen 3.26). La figura está situada sobre un fondo boscoso con árboles de follaje transparentes sobre los que posan aves multicolores y otro revoloteando sobre el cielo, a los pies del ángel se hallan salpicadas algunas flores azules y rojas. Viste al igual que los otros ángeles, una casaca rítmicamente decorada con brocateado dorado en esta ocasión en forma de cuadros a manera de diminutas redcillas y remates salientes, lleva camisa blanca con puños de encaje sobre un borde plisado²⁹⁵. El jubón rojo con flores de ocho pétalos apenas es visible y el manto que lleva el mismo color se asoma a la izquierda con cenefa dorada de tema floral, por la derecha se ven dos cintas en colores azul y rojo. Calza zapatos marrones con un broche metálico a la altura del empeine y medias manchegas en tonos claros. Porta un sombrero de ala ancha con vuelta en los dos

²⁹⁴ Véase: Casaseca, 1989, p.27. y Álvarez, 2006, p.27.

²⁹⁵ Confrontar con: Casaseca, p.28 y Museo de Salamanca, 2012.

bordes rematado en penacho de tres plumas de colores rojo, azul y ocre²⁹⁶; detrás de su espalda sale un ala bordeada en rojo con toques cálidos (Imagen 3.26).

A diferencia de los otros óleos y la típica frontalidad de las figuras celestiales, en éste destaca el movimiento que se determina en primer lugar, por el movimiento de la cabeza del ángel que se encuentra inclinada hacia la derecha a la par con el desplazamiento de la pierna derecha que avanza a la misma dirección; en segundo lugar, por la diagonal que forma la posición del arma y la baqueta acentuada por la posición de las manos, una sobre el cañón y la otra impulsando la baqueta para ejecutar la acción²⁹⁷ (Imagen 3.26).

Estos cuatro lienzos presentan una iconografía singular de acuerdo a su propia originalidad barroca e interculturalidad, y que a diferencia con los de Calamarca los paisajes que rodean a los ángeles arcabuceros se pintaron con la finalidad de mostrar el carácter realista del trópico autóctono, que además de incluirse como un elemento decorativo dentro del marco compositivo del cuadro nos sugiere un paraíso terrenal o bien, como señalan algunos autores podrían simbolizar la firma personalizada del artista²⁹⁸.

La segunda serie de ángeles arcabuceros está conformada por dos lienzos, como anteriormente habíamos mencionado, estas pinturas al óleo en marco sencillo de madera dorado, fueron elaboradas a mediados del siglo XVIII y su autor es desconocido. Dichas representaciones son más toscas en la técnica y “son de menor calidad pero de mayor interés iconográfico al presentar uno de ellos una espiga en el ángulo inferior izquierdo”²⁹⁹, las figuras están representadas con vestiduras totalmente planas con pliegues simples aunque se sigue destacando los efectos del brocateado dorado³⁰⁰. En estos lienzos no aparecen los ricos fondos vegetales como en la primera serie y denotan una menor riqueza por la carencia cromática³⁰¹, el espacio compositivo alrededor de las figuras está basado en tintas planas con tonalidades oscuras al estilo de los de Calamarca.

²⁹⁶ Ídem.

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Confrontar con: Álvarez, 2006, p.28.

²⁹⁹ Como dice Casaseca, 1989, p.27.

³⁰⁰ Compárese con: Álvarez, p.29.

³⁰¹ Confrontar con: Casaseca, p.27.

En el primer cuadro perteneciente a la segunda serie, cuyas medidas son de 50 por 37 centímetros, se observa al ángel militar de pie sobre su pierna izquierda adelantando la derecha (Imagen 3.27). En su mano derecha sostiene el arcabuz con el caño apuntando hacia arriba y con la base de la culata con protección plateada, se muestra presentando el arma y en su mano izquierda, con la palma abierta hacia arriba, lleva la mecha. Viste con suntuosidad una casaca en tonos azules con brocateado dorado en grandes figuras indígenas de interior punteado³⁰², debajo de la casaca se divisa la camisa blanca que termina en encaje y encima de ésta se aprecia un jubón o sobrecamisa de color amarillo con cenefa bordada y un pañuelo anudado al cuello que bien podría ser el cuello de la camisa³⁰³. El calzado y las medias manchegas son de color rojo rematados por lazos dorados, complementando la vestidura una larga capa encadenada y un sombrero de ala ancha con cuatro plumas amarillas, sus alas se asoman desplegadas en tonos rojizos con detalles en blanco y bordeadas por una fina línea dorada³⁰⁴.



Imagen 3.27. Ángel presentando el arma. Anónimo. Siglo XVIII. Segunda serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

³⁰² Confrontar con: Museo de Salamanca, 2012.

³⁰³ Véase: Casaseca, 1989, p.36.

³⁰⁴ Ídem.

Esta obra se diferencia de las demás conservadas en el Museo de Salamanca porque tiene abundancia de oro en la vestimenta, lo cual acentúa la irrealidad de estas figuras³⁰⁵. Además cuenta con una inscripción en el ángulo inferior izquierdo que dice “OSIEL FORTITUDO EZOD DEI”³⁰⁶ en divergencia con los demás, haciendo referencia a la identificación del ángel y su cargo jerárquico, similar a los arcabuceros de Calamarca³⁰⁷ (Imagen 3.27). Esta obra es copia u original del conservado en el Museo de Lima, Perú, publicado por José de Mesa y Teresa Gisbert, incluso podría haber formado parte de la serie completa de ángeles arcabuceros en el Virreinato³⁰⁸.

El último lienzo de la segunda serie cuyas medidas son de 37 por 29 centímetros, está representado por un ángel arcabucero en el momento de cargar el arma, porta con la mano derecha el talabarte con forma de cuerno y con la izquierda sostiene el arma con protección de plata en la culata³⁰⁹ (Imagen 3.28).



Imagen 3.28. Ángel cargando el arma. Anónimo. Siglo XVIII. Segunda serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

³⁰⁵ Ídem.

³⁰⁶ Véase: Casaseca, 1989, p.36.

³⁰⁷ V. Álvarez, 2006, p.29.

³⁰⁸ Confrontar con: Casaseca, p.36.

³⁰⁹ Ídem, p.38.

Sobre un fondo neutro en tonalidades oscuras se sitúa la figura alada de cuerpo entero, con el rostro de tres cuartos de perfil hacia la derecha. Con la mano derecha porta el cuerno para la pólvora y con la zurda el arcabuz. La vestimenta es de tosca factura y seguramente retocado³¹⁰, lleva casaca verde de vueltas rojas con toques blanco y brocateado dorado, de ésta se asoma el jubón de terciopelo amarillo con bordado sobrepuesto sujetado por el fajín rojo. La camisa blanca tiene encaje en los puños y sobre el cuello se observa una valona en tonos claros. El chambergo de ala ancha, blanco, está ornado con tres plumas de color rojo, verde y amarillo; complementando el uniforme, el manto de color rojo que se asoma a la izquierda, los zapatos con lazos verdes y medias manchegas anudadas en la rodilla con cinta roja. Sus alas se muestran expandidas en tres colores azul, blanco y rojo (Imagen 3.28). El detalle más interesante aparece en el margen inferior izquierdo, una espiga, que podemos encontrar únicamente en un ángel de las series conservadas en Calamarca, que simbólicamente podría corresponder a un atributo solar identificándose con GALGALIEL, el “ángel príncipe de la Rueda del Sol”³¹¹ (Imagen 3.28).

Para finalizar, la tercera serie compuesta por dos ángeles arcabuceros que parecen no tener alguna relación estilística entre sí, destacan principalmente en los elementos de su vestimenta que tienen una marcada acentuación sobre todo en las mangas acuchilladas del ropaje. Estos óleos sobre lienzo fueron elaborados entre el siglo XVII y XVIII, su autor es anónimo y actualmente poseen un marco dorado moderno³¹².

A continuación se presenta el siguiente lienzo con medidas de 37 por 29 centímetros, elaborado a mediados del siglo XVIII (Imagen 3.29). El ángel arcabucero de este cuadro es compañero del catalogado anteriormente³¹³, representado en el momento de apuntar el arma. Sobre un fondo neutro se sitúa dicha figura alada, de cuerpo entero y con el rostro de tres cuartos de perfil adelantando la pierna izquierda hacia la misma dirección. Sostiene su arcabuz con ambas manos en actitud de apuntar, como anteriormente mencionamos, viste

³¹⁰ Confrontar con: Casaseca, 1989, p. 38.

³¹¹ Casaseca, 1989, p.38.

³¹² Ídem, 1989, p.42.

³¹³ Consúltese la imagen anterior 3.26.

casaca roja con brocateado dorado muy tosco³¹⁴, presenta mangas acuchilladas que dejan ver la camisa blanca con puños de encaje y sobre de ésta luce un jubón de color azul con cenefa en el borde inferior y galón dorado. Detrás se asoma el manto verde de forma rígida, también se aprecian los zapatos marrones que calza y medias manchegas con un lazo azul anudado en las rodillas. Porta un sombrero de ala ancha con copa plana, cinta roja alrededor y tres grandes plumas en tonos rojizos y en colores blanco y verde que complementan el uniforme. Las alas son de colores y se muestran expandidas detrás de la imagen³¹⁵ (Imagen 3.29).



Imagen 3.29. Ángel cargando el arma sobre el hombro derecho. Anónimo. Siglo XVIII. Segunda serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

La última representación pictórica de un ángel arcabucero –en esta serie– fue elaborada a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, sus medidas son de 52 por 40 centímetros³¹⁶. El ángel porta el arma sobre el hombro derecho en posición

³¹⁴ Véase: Casaseca, 1989, p.40.

³¹⁵ Compárese: Museo de Salamanca, 2012.

³¹⁶ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.42.

horizontal dejando caer el brazo izquierdo, se encuentra de pie frontalmente con la cabeza levemente girada hacia la derecha y situado sobre un fondo oscuro³¹⁷ (Imagen 3.30).



Imagen 3.30. Ángel cargando el arma sobre el hombro derecho. Anónimo. Siglo XVII-XVIII. Segunda serie. Museo de Bellas Artes de Salamanca, España.

La figura alada viste casaca azul de vueltas blancas con brocateado dorado formando grandes rombos de lados inflexionados con decoración y fondo punteado, la camisa de tosca factura en tonalidades claras presenta enormes y rígidos puños de encaje con motivos florales que se observan entre las aberturas de las mangas acuchilladas, bajo la casaca lleva sujetado por un ceñidor marrón un jubón rojo con una pequeña cenefa ondulada en la parte inferior y un galón dorado en la botonadura central. Se asoma el manto de forma rígida en el ángulo izquierdo, en color rojo con cenefa de encaje calado en el borde, calza zapatos rojos y medias manchegas que complementan la vestimenta. Sobre su cabeza lleva

³¹⁷ Compárese con: Museo de Salamanca, 2012.

un amplio sombrero rojo de ala ancha y copa plana empenachado por tres plumas en tonalidades azul y verde. Las alas que se asoman detrás de la espalda están poco trabajadas, en color rojo con toques agrisados imitando plumaje³¹⁸ (Imagen 3.30).

Las tres series conservadas en el Museo de Salamanca mantienen afinidad entre los elementos simbólicos que las confiere, logrando resaltar e identificar a las figuras aladas como ángeles arcabuceros, pues siguen los prototipos propios de la iconografía religiosa entre la pintura occidental y el ingenio indígena con una tipología clara y definida; Casaseca apunta que los ángeles se presentan esbeltos, andróginos y con una vestimenta similar³¹⁹ al de otras series, portando sus armas en diferentes posturas y actitudes militares siguiendo los tipos de los grabados de Gheyn. Es de esta manera que adquiere una verdadera dimensión trascendental, pues ayuda a definir la espiritualidad americana contrareformista con nuevos valores al conjugarse el Imperio con las tradiciones precolombinas, concretándose de esta manera en un manifiesto artístico original integrado a la religiosidad, donde los ángeles arcabuceros juegan un papel importante en la síntesis cultural de Sudamérica y de una nueva identidad mestiza.

Después de dar a conocer las series de los ángeles arcabuceros, se procede a tratar el caso específico de San Miguel Arcángel, personaje central del presente trabajo de investigación. En el siguiente capítulo se observarán los atributos, características, virtudes y patronatos del Arcángel Guerrero, general de las milicias celestiales, al tiempo que se señalan algunas de las representaciones artísticas que dicho personaje ha tenido, iniciando esta travesía en la Edad Media y concluyéndola en el periodo barroco, estilos que se reflejan de manera esplendida en el arte producido de la Nueva España.

³¹⁸ Ídem.

³¹⁹ Confrontar con: Casaseca, 1989, p.26.

CAPÍTULO IV. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

4.1. Capitán de las milicias celestes y conductor de almas

De los siete Arcángeles, San Miguel tiene unas características propias, goza de múltiples títulos y funciones de las cuales desempeña papeles a los que debe su enorme culto a nivel mundial, Louis Réau en su obra *Iconografía del Arte Cristiano* (1999) se refiere al Arcángel Guerrero:

Es un guerrero, un caballero, el archiestratega o el condestable de las milicias celestiales (*princeps militiae angelorum, prince of the heavenly host*). A este título, es él quien dirige el combate contra los ángeles rebeldes que precipita en el abismo, y quien, en el Apocalipsis, salva a la mujer que acaba de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el dragón de siete cabezas. La Iglesia romana lo considera su defensor (*custus Ecclesiae romane*).

También es el Santo *psicopompo*, el conductor de los muertos cuyas almas pesará el día del Juicio. En inglés se lo llama *The Lord of Souls*.¹

Su culto remplazó al de ciertas divinidades paganas, según el teórico Réau, a deidades como Anubis, en cuanto a que se le considera guiador de almas de los seres muertos² (Imagen 4.1); desplaza también al Mercurio romano, al Hermes psicopompo, quien en la mitología griega tenía una función similar. De hecho existe aún una colina llamada San Miguel Monte Mercurio. En Gottesberg, cerca de Colonia, una capilla de San Miguel remplaza un templo del dios Mercurio. En un cuadro de Signorelli observamos a San Miguel llevando un casco alado, característico del mismo dios griego, tal como lo veremos en la etapa del Renacimiento dentro de este capítulo.

¹ Réau, 1999, p.68.

² En una ilustración del libro de los muertos se muestra a Anubis, el dios egipcio con cabeza de chacal, ayudado por Horus, sosteniendo una fina balanza en la cual está pesando un par de almas, acción que posteriormente en el apogeo de la iconografía cristiana en occidente se atribuye al Arcángel San Miguel.

Si es el momento de pesar las almas, el atributo principal de San Miguel es la balanza que sostiene con la mano izquierda, porque la derecha está siempre ocupada empuñando la espada o la lanza para rechazar al diablo que trata de hurtárselas.



Imagen 4.1. Ilustraciones del capítulo 125, del libro de los Muertos.

La balanza vino a enriquecer notablemente la iconografía del arcángel, pues además de ser ella misma un motivo muy decorativo, implicaba la representación de otros elementos como las almas que se pesan en sus platillos y los demonios que esperan su parte del juicio. Este instrumento hizo que San Miguel fuera considerado como patrón de los balanzarios y otros oficios relacionados en alguna manera con las balanzas; como los pasteros, tenderos, mercaderes y pesadores de granos.

La imagen del Arcángel Miguel es frecuentemente plasmada en las representaciones sobre el Juicio Final, ya que es el encargado de pesar las almas de los vivos y muertos para separarlas según el peso de sus buenas obras en vida. Con ello las almas de mayor peso serán colocadas a la derecha de Cristo para ser elevadas a los cielos y vivir eternamente en el Paraíso junto a Dios Padre; por el contrario, si las almas carecen de peso son puestas del lado izquierdo, y arrojadas al fondo de los infiernos para ser eternamente torturadas.

Este acto ejecutado por el Arcángel Miguel es conocido con el término de *psicostasis*, el pesaje de las almas, que, de acuerdo con el cristianismo, tendrá lugar en el fin de los tiempos, cuando Jesucristo descienda de los cielos y venga a juzgar a vivos y muertos. El pesaje de las almas determinará la salvación o condena del alma en cuestión, se cree también que Satanás, mediante artimañas, tratará de inclinar la balanza a su favor para arrebatarse a Dios Padre el mayor número de espíritus humanos sobre la tierra. Dentro de la iconografía cristiana occidental el pesaje de las almas es un testimonio de que el hombre será juzgado al final de los tiempos, por lo que las obras que realizaron durante su vida terrena tendrán repercusión en la llegada de Jesucristo a la Tierra.

El papel de ejecutor de los mandatos de Jesucristo, justo Juez, proporcionado a San Miguel Arcángel, le acercan sobremanera al hijo de Dios, por tanto, puede decirse que es el encargado de hacer cumplir la voluntad del Mesías durante el Juicio final, al tiempo de que su imagen es recurrentemente encontrada dentro de los cementerios y no sólo en las edificaciones eclesiásticas, lo anterior gracias a el papel *psicopompo* que desempeña, por tanto, se cree que las plegarias extendidas hacia él preparan el terreno para el perdón de las almas de vivos y muertos en espera de la segunda llegada de Jesucristo:

Su intercesión se invocaba allí a causa de la función de pesador de almas que desempeña en el Juicio Final. Casi todos los osarios tenían una capilla dedicada a San Miguel: las del cementerio de los Inocentes y la del Saint Martin des Champs en París han desaparecido; pero entre los santuarios de este género que perduran puede citarse la iglesia de Saint Michel de Burdeos, edificada sobre una antigua necrópolis cuya tierra tenía la propiedad de momificar los cadáveres. Las cofradías consagradas al amortajamiento lo elegían de buena gana como patrón.³

Al ser el arcángel psicopompo, se le considera al tiempo salvador de las almas humanas, todo aquel que desea entrar al reino de los cielos y vivir junto a Dios eternamente debe recurrir a él, al conductor de las almas, aquel que puede ayudar a borrar el pecado del espíritu inmortal del hombre. El tenerle cerca a la hora de la muerte contribuye a adelantar el camino en el ascenso al Paraíso eterno.

³ Réau, 1999, p.70.

Otra función desempeñada por San Miguel Arcángel durante el Juicio Final es la de salvar a la mujer vestida de Sol, a la Virgen del Apocalipsis que dará a luz a un niño; el gran Dragón trata de devorarla, al tiempo, San Miguel y su ejército celestial combaten y vencen a las fuerzas Satánicas y salvan a la mujer llevándola por los aires hasta el desierto en donde dará a luz y permanecerá durante cuarenta días⁴, los mismos que Jesús estuvo en el desierto siendo tentado por Lucifer y en donde transmutó las tres grandes tentaciones en actos sublimes⁵.

Dentro de las Sagradas Escrituras se nombra al Santo Arcángel Miguel como jefe del las milicias celestiales, de acuerdo a lo que se dice dentro del Apocalipsis, en donde San Juan le describe en una postura en que pone en evidencia todo su poder:

Hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra y sus ángeles fueron con él precipitados.⁶

Considerado entonces como jefe del ejército de Dios, San Miguel es representado frecuentemente en un papel victorioso ante el Demonio, puede vérselo pisoteando a un Dragón o a una enorme serpiente o a un ser con las características de un ángel maligno, un ángel arrojado del cielo. Algunas de estas obras presentan a San Miguel ya sea combatiendo ferozmente al maligno, arrojándolo al abismo infernal, o, como ya se ha dicho, apoyado firmemente sobre Lucifer quien se muestra completamente vencido por el General del ejército celestial, una característica recurrente en este tipo de representaciones es la manera en que se plasma el rostro de San Miguel, un rostro de facciones armónicas, cuyo semblante

⁴ Ap 12: 12-15

⁵ La primera tentación consistía en la petición de Satanás a convertir en pan las piedras para saciar el hambre provocada por los cuarenta días de ayuno, Jesucristo lo rechaza y sublima dicho acto en el milagro de la multiplicación del pan en el monte en que predicaba. Después de ser llevado por los aires por Lucifer y depositado en la torre más alta de Jerusalén el maligno le tienta a arrojar al vacío, puesto que, si es hijo de Dios, serán enviados los ángeles para salvarle, Jesús se niega y sublima este acto trasmutando la caída en elevación durante su ascenso a los cielos en cuerpo y alma posterior a su Resurrección. La tercera tentación trata de que Jesucristo alabe a Lucifer a cambio de toda la orbe terrenal, Jesús responde que su Reino no es de este mundo, y transmuta la importancia de la riqueza material al decir que el Templo derribado puede reconstruirse en tres días, lo anterior relacionado con el milagro de la Resurrección, puesto que el Templo no es un edificio material, sino la edificación de la fe intangible que mueve a los hombres para alabanza y gracia de Dios Padre.

⁶ Ap 12:79

muestra firmeza y seriedad ante la falta de compasión por Satanás, el eterno seductor de la humanidad.

La caracterización que se le ha dado como general del ejército de Dios, su armadura y espada, le han valido también el patronato de los esgrimistas e incluso de los militares, su imagen como vencedor del mal le han convertido en defensor de la iglesia católica en contra de la herejía, tal como sucedió en la época de la Contrarreforma, en donde se calificaba al protestantismo como el mal encarnado en una ideología puramente humana.

En un pasaje del evangelio apócrifo de Bartolomé, los pérfidos ángeles se atreven a desafiar la ira del señor y replican ensordecidos: “así como hemos visto que nuestro jefe no doblaba su cerviz, de la misma manera nosotros no adoraremos a un ser inferior: a nosotros”⁷. Entonces irrumpe el príncipe de los ángeles al frente de su legión y libra el combate. El mal no puede triunfar; los ángeles malvados no resisten los golpes de la hueste de Miguel y sus cuerpos se precipitan al abismo en infernal cascada.

En no pocas ocasiones se ha mostrado también a San Miguel al servicio de la Virgen María, en un cuadro de Le Nain le presenta sus armas en señal de respeto, al igual que en una representación en una pintura en el convento de Santa Mónica en Puebla México en donde se muestra al Arcángel confortando a la Virgen María durante sus oraciones. El hecho de que aparezca en el Apocalipsis salvando a la mujer que dará a luz a un niño Santo lo confirma como servidor y protector de la Virgen, madre de Dios. La característica en estas obras es que el rostro de San Miguel se muestra completamente dulcificado, lleno de paz y divina gracia ante la presencia de la Virgen, se muestra en una actitud de absoluta ternura y subordinación. Se atribuye de esta manera otra función y característica a San Miguel: el Arcángel guerrero que sirve a la siempre dulce Virgen María y, al tiempo, protector del Santo niño, hijo de Dios.

El culto a San Miguel Arcángel en Oriente está enraizado desde la época Helenística como señala Réau:

⁷ *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, p. 566.

En Oriente. Sea o no san Miguel el Hermes cristiano, lo cierto es que en todo caso la cuna de su culto se encuentra en el Oriente helenizado, donde se le consagraron los primeros santuario. El emperador Constantino, construyó en Bizancio un *Michaelion*; a principios del siglo IV, en Alejandría, se fundó una iglesia bajo la advocación de san Miguel. En Constantinopla y en sus arrabales europeos y asiáticos se contaban unos treinta santuarios dedicados al archiestratega.⁸

Es antiguo el culto que se rinde a San Miguel entre el cristianismo, como hemos visto en la cita anterior, los orígenes de su adoración se remontan a la época helenística, una de las etapas más importantes dentro del cristianismo, dado que representa el periodo de transición de la época Clásica grecorromana a la época Medieval, dentro de éste se determinará el rumbo que seguirá la historia de la humanidad, además de que la iglesia cristiana adquiere un mayor auge y poder en ciudades como Alejandría, gran capital de la ciencia y la cultura grecorromana y egipcia.

Así es que al poseer diversos atributos y funciones el Arcángel Miguel es representado en dichos papeles dentro de diversas obras artísticas a través de los tiempos, dentro del presente capítulo se retomarán algunas de estas obras para proporcionar al lector un panorama general de las representaciones artísticas de San Miguel en diversas etapas del arte europeo, desde el estilo gótico medieval hasta el periodo barroco; posteriormente se presentaran diversas obras artísticas que retoman la figura de San Miguel Arcángel fabricadas ya en la Nueva España, durante la época de la Colonia.

4.2. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante la Edad Media

En algunas imágenes de la Baja Edad Media San Miguel asume una actitud de Pantocrátor, sentado en el trono del Señor, sosteniendo en una mano el globo del mundo mientras que, con la otra, manifiesta su infalible sabiduría al levantar solamente el dedo índice; como en el cuadro del veneciano Michelle

⁸ Réau, 1999, p.68.

Giambono, en el que se ve ricamente vestido con una dalmática de brocado en cuyo pecho parece prohiar, dentro de un juego de cuadrifolias, a Jesús crucificado y a Moisés, cuya alma ha disputado con el mismo Satanás, además puede observarse en escena la presencia del Nuevo y del Antiguo Testamento.

Por encima de su cabeza flotan dos ángeles que sostienen la balanza y la espada, pero esta vez subordinados como atributos menores. Actitud semejante que se advierte en algunos iconos bizantinos, en los que el arcángel lleva el globo con las iniciales de *Cristo Juez Equitativo*, como si en ese momento advirtiera la gran escena del juicio final (Imagen 4.2).



**Imagen 4.2. Michelle Giambono. San Miguel en su trono.
Siglo XV. Colección Berenson, Florencia.**

Dado que su imagen fue venerada desde la época helenística, dentro de la etapa Medieval su culto tomó una forma más definida, su imagen fue alabada desde los Balcanes hasta Italia, incluso se habla de diversas apariciones del arcángel en este periodo, en el que se implantó dicha adoración en el monte Gárgano, acontecimiento que se vio rodeado de especulaciones como expresa Réau (1999):

En Occidente, a finales del siglo V, el culto de San Miguel se implantó en el monte Gárgano (o Galgano) en Apulia, en esa Italia meridional que recordaba haber sido la magna Grecia. El ocho de mayo de 492 el arcángel se manifestó sobre ese promontorio del Adriático que con San Nicolás de Bari se convertiría en el lugar de peregrinación más célebre de Italia meridional. El ocho de mayo quedó como el día de su fiesta.

Es indudable que los primeros santuarios italianos de San Miguel surgieron en la zona de colonización griega y de influencia bizantina. Por ello no pueden tenerse en cuenta las tesis de ciertos arqueólogos alemanes que quieren asimilarlo al del dios germánico Wotan, y convertirlo en el santo nacional de los lombardos.

El relato de esta angelofanía aparece en la *Leyenda Dorada*: un tal Garganus, al ver que uno de los toros de su tropa escapaba y se introducía en una caverna de la montaña, lo persiguió y le disparó una flecha. Pero en vez de golpear al toro ésta se volvió en su contra.

El obispo de Sipontum (Manfredonia), asombrado por el prodigio ordenó tres días de ayuno, a su término, San Miguel apareció en la entrada de la caverna y declaró que ésta sería de allí en adelante su santuario.

Esta leyenda del toro es también la del origen de un santuario rupestre no menos famoso, el del monte Saint Michel, en Normandía. El arcángel se parece a San Auberto, obispo de Avranches, y le ordena consagrarle una iglesia en el sitio donde encuentre un toro oculto por ladrones. La cripta dedicada en 709 reproducía la gruta del monte Gárgano. La imitación es flagrante. Por otra parte, en la Francia de la edad media, ¿acaso no se decía Michiel de Gargan?

Desde el monte Gárgano y desde el monte Saint Michel, desde los confines de Pouillé y Normandía, el culto del arcángel, matador del dragón, surgido como San Jorge del Oriente helenizado, brilla en toda la cristiandad occidental. En Italia, Ravena y Roma son las primeras que lo acogen. La iglesia de San Michele in Affricisco de Ravena fue consagrada en 546. En Roma, el papa San Gregorio Magno vio aparecer encima del mausoleo de Adriano al arcángel celeste que secaba su espada sangrante y la volvía a enfundar después de una epidemia de peste. Le dedicó una capilla en el Mausoleo Imperial que tomó el nombre de Castillo de Sant' Angelo.⁹

Encontramos en una magnífica ilustración del Tesoro de San Marcos en la ciudad de Valencia Italia, tallada en oro y ornamentada con piedras preciosas, la imagen de San Miguel Arcángel a quien se representa de igual forma que en la imagen anterior: con ambos pies apoyados en la esfera terrena, elemento similar sostiene en la mano izquierda, en la que puede observarse una pequeña esfera coronada por

⁹ Réau, pp.68-69.

una diminuta cruz. Con la mano derecha sostiene la dorada espada, viste una armadura que consta de un blusón, una pechera de guerra y un faldón, calza además unas sandalias de media caña, también en color dorado, todo el traje se encuentra bellamente tallado en oro y ataviado con piedras preciosas.



**Imagen 4.3. El arcángel San Miguel. Siglo X.
Tesoro de San Marcos. Valencia, Italia.**

El rostro transmite seriedad, el cabello que enmarca el rostro es rizado, corona su cabeza un aura que contiene ocho circunferencias pequeñas contenidas en una de mayores proporciones. Completa este deslumbrante conjunto el par de grandes alas abiertas a espaldas del arcángel (Imagen 4.3). Tal como lo vimos anteriormente, también en la obra de veneciano Michelle Giambono, la labor de San Miguel consiste en rescatar almas, dicha función tiene un antecedente en la contienda que sostuvo con Satanás para salvar el cuerpo de Moisés, según la epístola de San Judas¹⁰ como el que se ha citado a propósito de la muerte de San José.

En una miniatura del siglo XV, del libro *Les grandes beures de Rodan* de la Biblioteca Nacional de París se ve un moribundo de cuyo cuerpo decrepito

¹⁰ Proviene de los textos apócrifos Judas-9.

escapa el alma (con ella la Vida) pero tan pronto deja el cuerpo es capturada por un diablo en forma de macho cabrío raudo, aparece San Miguel a rescatarla, blandiendo una espada en la mano derecha mientras que, con la otra, sin miramiento alguno, sujeta por los cabellos al demonio con tal fuerza que ello lo obliga a soltar la presa, ante la mirada complacida de Dios Padre (Imagen 4.4).



Imagen 4.4. El hombre moribundo encomendando su alma a Dios. 1418. Miniatura del libro de las horas de Rohan. Biblioteca Nacional de París.

En esta miniatura se plasma a Dios padre en gran tamaño, al tiempo que abraza una enorme espada, el diseño de ésta es el mismo de aquella que blande el arcángel guerrero, dicha miniatura remite a lo cantado en el salmo XVIII de las Sagradas Escrituras, en donde una voz, un alma que clama al Señor es rescatada de las fauces del infierno, puesto que Dios la ha escuchado y le ha asistido:

Invocaré al Señor, y seré salvo de mis enemigos. Me sumergieron las olas de muerte, y torrentes del abismo me atemorizaron. Ligaduras infernales me rodearon, previniéronme lazos de muerte. En mi angustia invoqué al Señor, y clamé a mi Dios. El oyó mi voz desde su templo, y mi clamor llegó delante de él, a sus oídos. Se sacudió y tembló la tierra, temblaron los cimientos de los montes, se sacudieron, porque él se indignó.

Humo subió de su nariz y de su boca fuego consumidor; carbones fueron por él encendidos. Partió los cielos, y descendió; y había densas tinieblas debajo de sus pies. Cabalgó sobre un querubín, y voló; sobre las alas del viento se abalanzó. Puso tinieblas por su escondedero, su pabellón en derredor de sí; oscuridad de aguas, nubes de los cielos.

Por el resplandor de su presencia, sus nubes pasaron; granizo y carbones ardientes. Tronó en los cielos el Señor; el Altísimo dio su voz. Envío sus saetas, y los disperso; lanzó relámpagos, y los destruyó. Aparecieron las honduras de las aguas, y se descubrieron los cimientos del mundo, a tu grito de guerra, oh Señor; por la ráfaga del aliento de tu nariz. Alargó la mano desde lo alto, y me agarró; me sacó de las aguas profundas. Me libró de mi poderoso enemigo, y de los que me aborrecían, pues eran más fuertes que yo. Me asaltaron en el día de mi quebranto, mas el Señor fue mi apoyo. Me sacó a un lugar espacioso; me libró porque se agradó de mí¹¹.

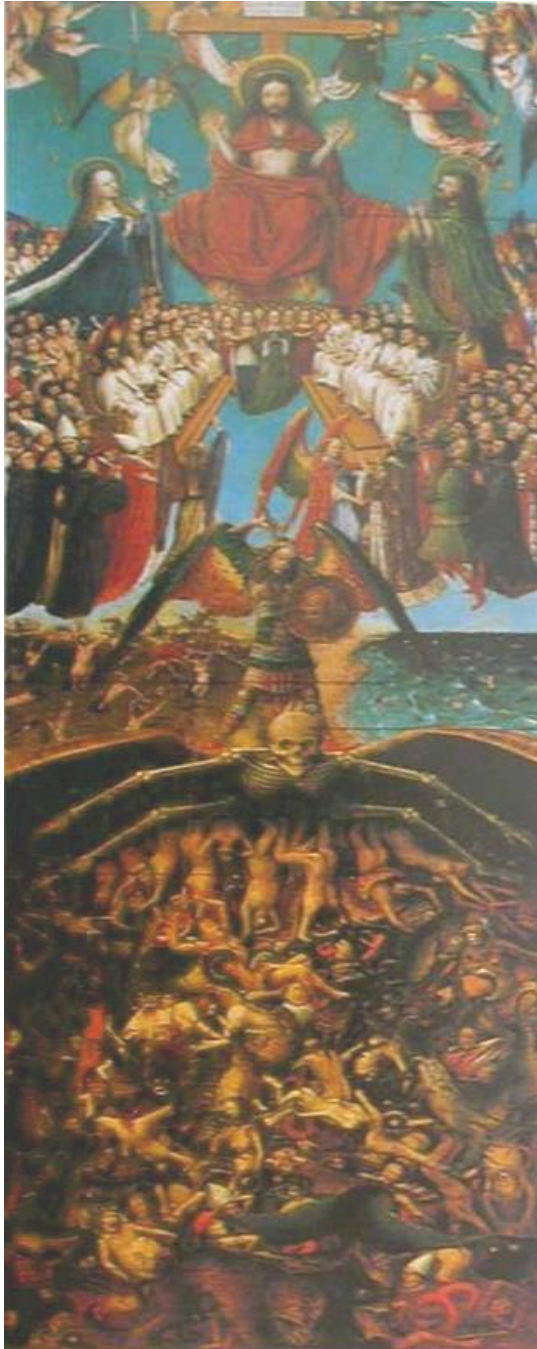
El victorioso rescate realizado por Dios mismo sobre un querubín es ejecutado en esta representación de las horas de Rohan por San Miguel, quien arranca a Satanás el alma del moribundo. Puede observarse en esta miniatura medieval al alma clamando al Señor, y tal como sucede dentro del Salmo 18, Dios presta oído al llamado y se abren los cielos, retiembla la tierra y el fondo del mar queda a la vista, se inclina entre nubes abiertas cual blancas alas, y otorgando una mirada complaciente al arcángel general de los ejércitos celestiales es ejecutado de manera satisfactoria el rescate del alma del moribundo.

Jean Van Eyck lo pintó en un díptico que hoy posee el New York Metropolitan Museum (Imagen 4.5). El cuadro se divide en dos partes una superior y otra inferior, separadas por largas y esqueléticas alas de muerte (la muerte aparece aquí como un personaje, encarnada en una calavera alada) que se extienden como una gran capa que separa el cielo del infierno, tal como si este maligno personaje estuviese sobre la tierra.

En este mismo escenario aparece San Miguel, luciendo una vistosa armadura, dorada diadema y hermosas alas de pavo real, símbolo que acentúa su inmortalidad. En la parte superior Cristo ocupa la parte central de este escenario, el cielo, a sus espaldas puede apreciarse la cruz de madera en donde murió nuestro Señor, delante de la misma Jesucristo se posa sobre un trono, viste manto color

¹¹ Sal 18: 3-20

rojo que deja al descubierto ambas manos que delatan las heridas de los clavos, las manos poseen un dorado resplandor alrededor, el manto también deja ver el



pecho con la herida de la lanzada; un aura de divinidad corona la Santa cabeza. A la derecha del hijo de Dios se ubica la Virgen María, a la izquierda San José. Ángeles, arcángeles y querubines complementan la escena celestial, en donde también puede observarse a las almas de los justos reposando junto al Señor.

Imagen 4.5. Jan Van Eyck. El juicio final. 1425-1430. Museo Metropolitano de Nueva York.

El escenario terrestre muestra el juicio final del hombre, el cielo ha sido abierto, al igual que el infierno, San Miguel se encuentra de pie sobre la calavera que representa a la muerte, debajo de ella se observan humanos en el infierno y a su izquierda, almas que resucitan de entre los muertos. En esta escena del Juicio Final San Miguel no está representado en su papel psicopompo, sino más bien en la postura de guerrero, puesto que porta la espada y el escudo.

La escena infernal es estremecedora, abundan los colores rojos con tonalidades ocre, múltiples figuras humanas en escorzo muestran sufrimiento y tortura mientras que oscuros demonios las atormentan, todo esto a resguardo de la muerte, que, como ya se ha mencionado anteriormente, cubre el abismo infernal. La misma composición fue repetida por un holandés, Petrus Chistus, en 1452 (Imagen 4.6).

En esta obra se vuelve a retomar el manejo de tres escenarios dispuestos unos sobre otro, tres niveles que representan el cielo, la tierra y el infierno, a diferencia del cuadro que se presentaba con anterioridad. San Miguel vence a Satanás que se presenta en figura humanizada, pero poseedora de tenebrosos rasgos, con cuernos y barba, además de que el color marrón con que se ha plasmado acentúa su maldad, Lucifer y San Miguel se encuentran ubicados sobre la cadavérica muerte, que, como sucede con la pintura anterior, cubre con sus alas extendidas el abismo infernal (Imagen 4.6).



**Imagen 4.6. Petrus Chistus. El juicio final. 1452.
Gemäldegalerie, Berlín.**

La parte central superior muestra a Jesucristo sentado sobre un enorme halo dorado, viste un gran manto en color rojo que deja al descubierto la herida del costado y las palmas de la mano, como testimonio de la Pasión y Resurrección de Cristo, al ser una imagen del Juicio Final, es acompañado por cuatro ángeles que tocan trompetas anunciando el final de los tiempos, de la vida en la tierra. A sus pies puede observarse un grupo de personas justas que ya han logrado la ascensión en cuerpo y alma al reino de los cielos. Mientras que en la tierra vagan almas en espera del Juicio, en donde se decidirá la estancia de la vida eterna.

La escena central es la que muestra a San Miguel, este espacio representa la faz de la tierra, los valles, las montañas y el mar en calma, observamos también humanos sobre la tierra. A sus pies se encuentra Satanás totalmente vencido, tratando de cubrirse con el brazo derecho para evitar el castigo del arcángel, con la espalda en alto. Las alas del arcángel se muestran abiertas, en su mano izquierda sostiene una larga y delgada cruz, al tiempo que lleva un escudo de forma redonda. Bajo la imagen de San Miguel Arcángel y Satanás, se encuentra el ángel de la muerte representado como una enorme calavera alada, que separa el escenario terrenal del infernal, en donde pueden observarse las almas de los humanos que ya han sido arrojadas al infierno abundando el fuego y la oscuridad.

En el cuadro de Giovanni del Ponte, aparece el Arcángel San Miguel portando una espada en la mano derecha y en la izquierda una balanza en su función de pesador de almas (Imagen 4.7). En la balanza se puede observar dos almas, una del lado derecho y la otra del lado izquierdo cuyas malas acciones lo sopesan hacia abajo.



Imagen 4.7. Giovanni del Ponte. Siglo XV.
El Arcángel San Miguel pesando almas.

Otro San Miguel del siglo XIV es el de Guariento (Imagen 4.8). Su bizantinismo es patente en las delgadas y largas alas, la leve inclinación de la cabeza y la vestimenta de largas túnicas.



**Imagen 4.8. Guariento. Ángel pesando un alma. Siglo XV.
Museo Cívico de Padua.**

El arcángel suspende en la mano izquierda suspende una balanza, mientras que con la derecha aleja al demonio que intenta apoderarse del alma que se encuentra en el platillo izquierdo. Esta escena, es un ejemplo de representaciones del Arcángel San Miguel sopesando las almas en el siglo XV, donde se intentaba manifestar una escena moralizante de condena por las malas acciones¹².

¹² No siempre San Miguel y el diablo han de andar disputándose las almas a golpes y cuchilladas. En algunos tímpanos románicos, como Autun, Sainte Foy de Conques, parecen arreglarlo con mucha diplomacia, pesando y repartiéndose las almas amigablemente, aunque el diablo, por no dejar de serlo, recurre a marrullerías como un vulgar tendero, jalando a hurtadillas el platillo de las almas malas para desnivelar la balanza. BAEZ Macías, Eduardo, *El arcángel San Miguel*, México, UNAM, 1979, p., 26.

4.3. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante el Renacimiento

Anteriormente habíamos señalado que el culto al Arcángel guerrero desplazó al de algunas divinidades paganas, tales como Anubis, en cuanto a que se le considera guiador de almas de los seres muertos; remplace también al culto al Mercurio romano, al Hermes griego psicopompo, quien en la mitología cumplía una tarea similar. De hecho, dice el teórico Réau, existe aún un pequeño monte llamado San Miguel Monte Mercurio. En Gottesberg, cerca de Colonia, una capilla de San Miguel remplace un santuario del mismo dios Mercurio. En un cuadro de Signorelli observamos a San Miguel llevando un casco alado, característico del dios Mercurio¹³.

La obra pictórica representa un segmento del infierno, se intuye que podría significar un momento posterior al apocalipsis, cuando las almas condenadas han sido ya arrojadas al abismo infernal. Esta representación se caracteriza por hacer predominante una tenue atmosfera azul grisácea, distinta a la mayoría de las representaciones del infierno en las que dominan los colores rojo, marrón y ocre; presenta el manejo de escorzo característico de la etapa renacentista: almas retorciéndose, torturadas por corpulentos y terribles demonios alados que les llevan a cuestas, las mantienen de cabeza en el aire sujetadas por el tobillos o las atormentan ya en tierra.

Se muestra en *El Infierno* de Signorelli, a San Miguel Arcángel en actitud pasiva, vestido con una armadura plateada, desenvainando su espada, con la vista baja hacia las ánimas condenadas, se muestra con un semblante dulce y compasivo, con las alas rojizas desplegadas; lleva sobre su cabeza un casco de Mercurio en tonos dorados y ambos pies se encuentran apoyados sobre una pequeña nube, calza unas botas plateadas que hacen juego con su traje de guerra (Imagen 4.9).

¹³ Confrontar con: Réau, 1999.



Imagen 4.9. Luca Signorelli. El infierno. 1499-1505.
Fresco en la Catedral de Orvieto, Italia

El pintor flamenco Hans Memling en su obra *El Juicio Final*, capta el psicostasis a cargo de San Miguel, quien se ubica debajo de Jesucristo vestido de gloria, la obra posee un marcado estilo gótico con tendencias renacentistas: el hecho de que los personajes divinos se muestren alargados además de que la obra posee equilibrio, simetría y figuras humanas bien definidas.

El Juicio Final es un tríptico cuya imagen central representa el psicostasis: Jesucristo sirve de Juez y separa a la derecha a las almas que serán recibidas en el paraíso por San Pedro y a la izquierda se muestran las almas torturadas por demonios (Imagen 4.10).

Realizada entre 1467 y 1471 la obra representa en la parte central a Jesucristo vestido con una enorme capa roja que, a pesar de cubrir casi en su totalidad el cuerpo, deja al descubierto el pecho en donde se revela la lanzada del costado, las heridas de manos y pies quedan también a la vista, su brazo izquierdo señala con la palma relajada hacia abajo, mientras que el derecho se encuentra doblado a la altura del codo y señala con los dedos índice y medio hacia el cielo.



Imagen 4.10 Hans Memling, El juicio Final. 1467-1471
Museo Nacional de Gdansk, en Polonia

Sentado sobre un gran halo, como ya se le ha representado durante la Edad Media el mesías se muestra sobre una representación de la terrenalidad, del mundo. Rodea a Cristo un resplandor en color rojo, a la altura de su cabeza, en el flanco derecho posee una vara de nardos blancos, detrás de ésta un ángel sostiene con ambos brazos la pesada cruz de madera, mientras que en el flanco izquierdo puede observarse una espada flamígera al rojo vivo, detrás de ésta un ángel sostiene en las manos la sábana santa y la corona de espinas; tras estos primeros ángeles un par más vestidos de rosa flanqueando también al Señor.

Bajo los ángeles encontramos a los doce apóstoles, seis en cada lado, del lado derecho observamos también a la Virgen de los Dolores y en el costado izquierdo se representa a San José. Jesucristo está sentado sobre un enorme aro de luz, tal vez representando el universo, sus pies descansan sobre una esfera dorada que representa al mundo. Completando la escena celestial un trío de ángeles a los pies de los personajes vuelan tocando sus tres trompetas que anuncian el Juicio Final.

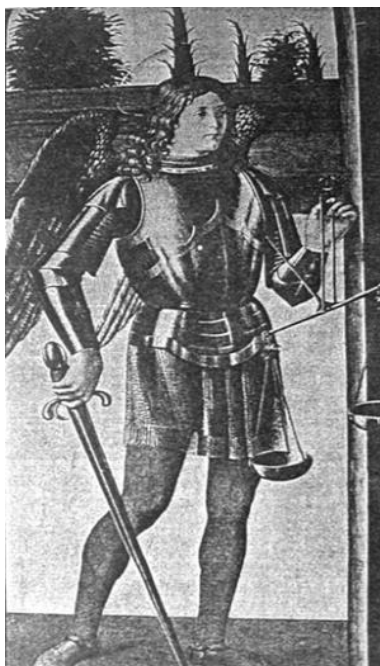
San Miguel Arcángel aparece en la parte central baja del cuadro, se muestra en esta obra vestido con una armadura dorada que cubre casi la totalidad su cuerpo, incluyendo sus pies, usa además una lujosa y pesada capa con bordados ocre que es atada a su cuello por un enorme medallón circular también en color dorado, con el brazo izquierdo sostiene la balanza con la que se encuentra pesando almas: una de ellas, a su derecha mantiene una posición de oración y la izquierda en un escorzo que pareciera convulsivo (Imagen 4.11).



Imagen 4.11 Detalle de El Juicio Final
Hans Memling

El Arcángel mantiene un aspecto sereno en el rostro enmarcado con cabello rizado y rubio, coronado en el centro por una pequeña cruz dorada que sirve de tocado. Las alas se muestran echadas hacia atrás y dobladas en su espalda, con tonalidades blancas y con contorno en color negro.

Del taller de Domenico Ghirlandaio procede otra pintura del arcángel San Miguel, ya característico del renacimiento. El arcángel se yergue con la punta de la espada apoyada en el suelo, viste con armadura y cota sobre las rodillas, en su mano izquierda mantiene la balanza que lo identifica como pesador de almas. Sus alas están echadas hacia atrás y su cabello luce rizado y en movimiento, posee en su rostro un semblante tranquilo (Imagen 4.12).



**Imagen 4.12 Escuela de Ghirlandaio, San Miguel.
Museo de Arte de Pórtland, Oregon, Siglo XV**

Juan Eusebio Nieremberg dice que San Miguel es un ángel exterminador del mal por el pánico que infunde y por el ímpetu con que abate a los enemigos de Dios¹⁴. Relacionado con esto existe un grabado del renacentista alemán Alberto Durero en el cual el implacable arcángel denota en su rostro una actitud firme mientras vence al diablo. Un incansable guerrero en la trinchera de la batalla, en pleno vuelo San Miguel empuña la lanza con ambas manos y la clava en la garganta del Dragón, podría también remitirse esta escena al pasaje del Apocalipsis en las Sagradas Escrituras en el que San Miguel sostiene una lucha cuerpo a cuerpo con Satanás, quien finalmente es totalmente abatido por el príncipe de los ángeles.



**Imagen 4.13. Alberto Durero. El arcángel San Miguel venciendo al dragón. 1498.
Grabado en madera.**

¹⁴ Nieremberg, J. E. (1643). *De la devoción y patrocinio de San Miguel*. Madrid: María de Quiñones, p.159.

Otra de las obras pictóricas en relación al tema de la caída de los ángeles rebeldes data de la segunda mitad del siglo XV y procede del hospital de la ciudad de Zafra, provincia de Badajoz, en España (Imagen 4.14) y que pertenece a la escuela hispano-flamenca y puede atribuirse al pintor Sánchez de Castro.



**Imagen 4.14. Atribuido a Sánchez Castro; San Miguel de Zafra.
Escuela Hispano flamenca, Segunda mitad del s. XV.
Museo del Prado, Madrid.**

En esta obra característica del renacimiento en España se muestra nuevamente en papel de guerrero, general en Jefe al Arcángel San Miguel. Éste se encuentra levantando su espada con su brazo derecha que levanta por encima de la cabeza para combatir al diablo que ha sido pintado como dragón. Mientras que con su brazo izquierda, lleva un escudo y con la mano sujeta una cruz, manteniendo a distancia al diablo.

La siguiente obra con el mismo tema es un grabado atribuido a Jean Mignon realizado alrededor de 1562, en este grabado los demonios son antropomorfos, pero los que han caído a la parte inferior adquieren características bestiales. En esta composición, como en la anteriormente citada, se insiste en la idea de la metamorfosis que opera en la forma de los ángeles que se pervierten (Imagen 4.15).



Imagen 4.15. Atribuido a Jean Mignon. La caída de los ángeles rebeldes. 1562. Museo de Bellas Artes, Bruselas.

En aquellos que inician la caída –empiezan a ser malos- apenas se van desarrollando diminutas garras o alas de murciélagos; pero éstas crecen a medida que descienden, hasta adquirir toda la fealdad que se aprecia en quienes ya han alcanzado el fondo del averno y la máxima perversidad. Nótese cómo el personaje que se ubica al centro conserva una mano humana mientras que la otra ya se ha convertido en garra.

En un segundo acercamiento a la pintura, podemos destacar que detrás del arcángel, en la parte superior de la obra, se agrupan los ángeles formando tres masas compactas como cortes celestiales; aunque algunos, impacientes, se desprenden para tomar las armas como su capitán y abaten a sus malos congéneres que adoptan formas fantásticas de bestias. San Miguel lleva casco de guerra empenachado y viste traje de guerra romano (Imagen 4.15).

San Miguel es nuevamente caracterizado como Capitán de las Milicias Celestes, papel que asume con frecuencia y del cual, es meritorio del título por

arrojar al Luzbel al Infierno¹⁵. Durante el Renacimiento, el humanismo concibió a San Miguel Arcángel como se ve en Ghirlandaio donde aparece representado por Rafael Sanzio, que lo pintó en el acto de arrojar a Luzbel al abismo, en una grandiosa lección de equilibrio, pues todas las fuerzas y tensiones desatadas en la lucha parecen subordinarse a un eje que desciende por el centro del cuadro, de la cabeza del arcángel y a lo largo de su pierna izquierda (Imagen 4.16).



Imagen 4.16. Rafael Sanzio. San Miguel venciendo a Luzbel. Siglo XV-XVI. Museo del Louvre, París.

En la obra *San Miguel venciendo a Lucifer* de Sanzio, se muestra a San Miguel Arcángel sometiendo al demonio con el simple hecho de pisarlo con el pie derecho, el enemigo se muestra soportando el peso del arcángel con la cara y las manos sobre la tierra. Sostiene con ambas manos una lanza para clavarla en la espalda de Luzbel. Se observa a San Miguel vistiendo con su traje de guerra en tonalidades azul y ocre cuya capa ondea libremente con el viento, al observar las alas se crea la misma sensación de estar mezcladas con el aire (Imagen 4.16).

¹⁵ Como anteriormente se había explicado.

Por su parte, el pintor flamenco Pieter Bruegel realiza en 1562 *La caída de los Ángeles Rebeldes*, obra que representa una perturbadora pelea entre el bien y el mal. Dirigidos por San Miguel Arcángel un batallón de ángeles combate contra criaturas amorfas y terroríficas que poseen mutaciones de reptiles, insectos y anfibios. Pueden distinguirse entre el atiborrado conjunto a los seres angélicos vestidos con túnicas blancas y rosadas volando alrededor, portando espadas exterminando a estas bestias del mal (Imagen 4.17).



**Imagen 4.17. Pieter Bruegel . La caída de los ángeles rebeldes. 1562.
Museo Real de Bellas Artes. Amberes, Bélgica**

Algunos de estos ángeles tocan la trompeta, otros portan escudos, aunque se nota una superioridad numérica de seres malignos, puede observarse también



una ventaja en la batalla por parte de los divinos seres celestiales. Las bestias se retuercen en la parte baja del cuadro, algunas con las entrañas al descubierto y las fauces abiertas, donde el bien empieza a triunfar contra el mal.

Imagen 4.18. Detalle de La caída de los ángeles rebeldes

El Arcángel Miguel aparece en la parte central de la escena en pleno combate. Viste armadura dorada que cubre totalmente su cuerpo, sus articulaciones lucen rígidas. Porta en la mano derecha su espada y en la izquierda un escudo, lleva también una volátil capa en tono azul que ondea entre sus alas y espalda, mostrándose en pleno vuelo, abiertas y echadas hacia atrás. El rostro se encuentra enmarcado por un cabello castaño y ondulado que cae a la altura de sus hombros.

4.4. Representación de San Miguel Arcángel en Europa durante el Barroco

En el movimiento del estilo barroco, el Arcángel San Miguel aparece como en las obras de Rubens y Valdez Leal, participando activamente dentro de la trama de los temas y alegorías mariológicas, que lo llevan a asumir actitudes dramáticas. Se le representa así, con un rostro firme de naturaleza espiritual aunque que conserve sus arreglos militares, éstos pierden su dureza metálica. Únicamente dentro del contexto de grandes composiciones, como en el Apocalipsis, consigue mantener un carácter bélico.



Imagen 4.19. Pieter Pauwel Rubens. La caída de los ángeles rebeldes (detalle), 1620. Pinacoteca Munich.

Dentro de la obra pictórica *La caída de los ángeles rebeldes*, realizada hacia 1620 por Rubens (Imagen 4.19), en la cual San Miguel se mueve raudo hacia el centro del lienzo, vestido como centurión romano que esgrime la espada con una profunda convicción de que ha de salir victorioso. La gran batalla se libra auténticamente en el espacio; en esa región donde la claridad de la atmósfera, en la que moran los ángeles leales, principia a disolverse hacia las sombras, tanto más oscuras cuanto más se descende, adquiriendo tonos cálidos, rojos, ocre y marrón.

El manejo del movimiento es evidente, una especie de enorme espiral airada contiene en sí ángeles y demonios entablando el combate. Característica del arte en la Contrarreforma es el uso de figuras y escenarios llamativos, rostros con semblante espiritual, claroscuros; donde es común el empleo de distintas imágenes en una representación logrando con esto una aglomeración temática dentro de las obras artísticas, tal como sucede en esta obra de Rubens, en la que el grupo de personajes, tanto angelicales como malignos, y el movimiento que forma una enorme estría ondulante en el aire otorgan a la obra características barrocas.

Hacían falta las técnicas de Rubens con la luz en proceso de disolución, para ofrecer al ángel de la guerra una atmósfera perfecta en plena trinchera, al calor de las batallas. En la parte superior, el Padre Eterno contempla a su infalible capitán que se resuelve en el combate con la cabeza descubierta, en señal de valor, aniquilando con la espada a los demonios, que se van confundiendo con las sombras en la región oscura de la tela. Cuatro etéreas criaturas, ángeles también, se esfuerzan en la lucha apoyando a San Miguel.

Al ser considerado jefe de las milicias celestiales San Miguel refuerza en esta pintura de Rubens lo mencionado por San Juan en el Apocalipsis, dentro de la Sagrada Biblia, en donde es descrito con todo su poder:

Hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra y sus ángeles fueron con él precipitados.¹⁶

¹⁶ Apocalipsis 2:79.

En relación a este tipo de representaciones, que habla de la victoria sobre Lucifer, existe un tema: *la caída de los ángeles rebeldes*, basado en principio en la batalla generalizada que entablan los ángeles contra los rebeldes que optaron seguir al demonio. Por otra parte, reconocemos en *La Virgen del Apocalipsis de Rubens* a San Miguel venciendo al dragón (Imagen 4.20).



Imagen 4.20. La Virgen del Apocalipsis Pieter Pauwel Rubens. 1623. Siegen, Alemania.

En un pasaje del evangelio apócrifo de Bartolomé, algunos ángeles caídos se atreven a desafiar la ira del Señor y replican ensordecidos: “así como hemos visto que nuestro jefe no doblaba su cerviz, de la misma manera nosotros no adoraremos a un ser inferior: a nosotros”¹⁷. Entonces irrumpe San Miguel Arcángel, al frente de su legión angelical y libra el combate. El maligno ejército no puede triunfar; los ángeles diabólicos no resisten los golpes de la hueste de San Miguel y sus cuerpos se precipitan al abismo en infernal cascada (Imagen 4.20).

La escena central en la obra refiere a la profecía bíblica de la llegada de un niño que nace de una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas. El dragón trata de devorarla, y con ella al niño, entonces San

¹⁷ *Los Evangelios Apócrifos*. (1963). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, p. 566.

Miguel y su ejército interceden para salvar a la mujer -que posterior al vencimiento de Lucifer- es elevada por ángeles y llevada al desierto en donde dará a luz y permanecerá cuarenta días¹⁸.

En esta obra se muestra a San Miguel entablado combate contra la serpiente, sus pies se posan firmemente sobre ella. El Arcángel es representado en un escorzo que expone su rostro con la vista baja, enmarca su faz un cabello ondulado que no porta ningún tipo de tocado, las enormes alas blancas a su espalda dan la impresión de estar agitadas por el viento. Viste traje de guerra en color azul, del mismo color son las sandalias de media caña que calza; lleva además un manto rojo que ondea por su espalda y sus alas. Porta en la mano derecha la espada, mientras que con la izquierda sostiene un escudo metálico y redondo. Combaten a su lado diversos ángeles que visten con túnicas en colores claros y poseen cabellos dorados, resaltando el aspecto divino de los combatientes.

Otra representación de un marcado estilo barroco, es la que asume San Miguel Arcángel en un lienzo de Le Nain del siglo XVII, arrodillado ante la Virgen y presentándole sus armas, como si reviviera aquel concepto caballeresco medieval, el semblante de San Miguel es espiritual y lleva la mirada fija en el rostro del niño Jesús (Imagen 4.21).

Podemos observar en esta obra de Le Nain el manejo de claroscuros que acentúan el resplandor espiritual de sus personajes. Aquí, el cielo se muestra abierto donde las nubes se desplazan dejando descender una luz que enfoca a San Miguel arrodillado ante la Virgen y el Niño.

Imagen 4.21. Le Nain, San Miguel presentando sus armas a la Virgen. Siglo XVII. Iglesia de San Pedro, Nevers.



¹⁸ Ap. 12: 12-15

Otra representación de San Miguel Arcángel con marcadas características barrocas es la realizada por el español Juan Valdés Leal, en esta obra se pone de manifiesto la pulcritud del barroco español, la finura de las formas, al movimiento producido por el aire y la coloración cálida del cuadro. San Miguel vuelve a representarse vestido de guerrero: lleva armadura que consta de blusón en color verde, al parecer de terciopelo; porta también una pechera en oro que es complementada por un par de hombreras doradas, lleva también una faldón con flecos verdes y dorados; calza sandalias de media caña de terciopelo verde claro con decoración en dorado, rematando con una fina tela blanca y una perla en color azul. Un manto en color rojo hace las veces de capa, movido por el viento (Imagen 4.22).



**Imagen 4.22. Juan Valdés Leal. El arcángel San Miguel.
Iglesia de las Carmelitas de Córdoba, España.**

El arcángel lleva un casco de guerra dorado con tres plumas blancas, haciendo éstas juego con las blancas plumas de las alas abiertas a la espalda del arcángel, dichas alas se agitan levemente por el viento. Lleva en la mano derecha una lanza que coloca en lo alto para clavarla en el enemigo que está completamente vencido a sus pies, además, lleva en la mano izquierda un escudo circular en color verde y

dorado. El diablo a los pies de San Miguel posee rasgos humanos, pero la fealdad del rostro refleja la maldad de Satanás.

Llegado, dentro del presente capítulo, a un ejemplo del barroco español daremos paso a las representaciones de San Miguel Arcángel en la Nueva España, puesto que es dentro de esta corriente como se inicia con mayor fuerza la evangelización y con ello la construcción de templos católicos en el nuevo continente, templos que regían su ornamentación bajo los cánones del estilo barroco, que se vio claramente influenciado por la creatividad indígena, otorgando a las obras realizadas en este territorio características únicas a nivel mundial. Presentaremos sólo algunas de estas obras, dado que la popularidad del arcángel en el nuevo mundo se vio reflejada en la fructífera producción de imágenes suyas.

4.5. Representaciones de San Miguel Arcángel en la Nueva España

En las artes plásticas se representó al arcángel de dos maneras durante el siglo XVI. Primero a la manera europea, siguiendo la práctica conocida de copiar grabados alemanes y flamencos. Pero también, apenas aprendieron los naturales a tratar temas cristianos, le hicieron de formas marcadamente indígenas, como el del nicho superior del altar de la iglesia en el barrio de San Miguel en Toluca (Imagen 4.23).



Imagen 4.23. San Miguel Arcángel en el retablo de la Catedral de Toluca. Siglo XVII.

Si hablamos de devociones, no podemos comparar ninguna con la que en México se tiene por la Virgen de Guadalupe, pero antes de que ésta llegara a convertirse en símbolo de los mexicanos, tuvimos durante los siglos XVI y XVII a San Miguel Arcángel y a Santiago Apóstol, que en su momento desempeñaron un papel capital en la conformación de la sociedad colonial. En Guadalajara, refiere el cronista Mota Padilla (1973)¹⁹, que el arcángel y el apóstol combatieron juntos para rechazar el ataque que los indios provocaron a la ciudad en 1542.

El Arcángel San Miguel, ocupa un lugar importante en el contexto celestial. Él venció a Lucifer y sus ángeles rebeldes y San Juan lo vio en el Apocalipsis destruyendo al dragón de siete cabezas. Erigido como defensor de la iglesia, debe conducir la guerra contra la idolatría y cuantos dioses paganos aparezcan, pues dice el libro de los salmos: “Todos los dioses de los gentiles son demonios”. Concluamos que hay una obvia diferencia de rango, pues si el apóstol fue protector de los tercios españoles, San Miguel lo es de toda la cristiandad, y si el primero hubo de intervenir para apoyar la conquista, el segundo fue necesario para exterminar los últimos restos de cultos prehispánicos, afirmando en cambio un catolicismo militante y triunfante.

La conquista de México concluyó pronto y los reinos vecinos no sobrevivieron mucho; la etapa de las batallas había durado pocos años. Los indios vencidos perdieron independencia y bienes, pero la religión no se les pudo quitar. Sus dioses fueron hábiles para mimetizarse y continuaron la lucha que sus guerreros ya habían perdido. Xipe Totec²⁰, “el desollado”, se convirtió en un Cristo Sangrante. Tezcatlipoca²¹ se acomodó plácidamente en la cruz de

¹⁹ Mota Padilla, M. (1973). *Conquista del reino de la Nueva Galicia de la América Septentrional 1742*. Guadalajara: Instituto de Antropología e Historia de Guadalajara, pp. 135-137.

²⁰ Símbolo azteca de la renovación. Misterioso dios azteca de la agricultura y de las estaciones, símbolo de la muerte y la resurrección de la naturaleza. Para estimular el crecimiento de la humanidad y su entorno, se aorta así mismo en tiras para ofrecerlas a los hombres como alimento, al igual que ocurre con las semillas de maíz que pierden la cáscara para permitir un crecimiento más rápido de la cosecha. Las ceremonias consagradas a este dios incluían sacrificios humanos, las víctimas eran asaetadas hasta que su sangre inundaba el suelo, a modo de lluvia fertilizante. Se le arrancaba el corazón todavía palpitante y finalmente se le desollaba. Belmonte, M. (2003), *Op. Cit.*, p.252.

²¹ Dios azteca de la Noche, de las tinieblas y del Norte, más conocido como dios del espejo humeante se le representa con un espejo mágico que desprende humo, arma para atacar a sus enemigos. Es el patrono de los hechiceros por sus misteriosos poderes. Como señor de las tinieblas y de los bienes terrenales, es el enemigo natural de Quetzacóatl. Es la fuerza tentadora que arrastra al hombre hacia el mal. Pone a prueba el corazón humano con sus tentaciones, por lo que tiene la capacidad de castigar el mal y recompensar el bien, como dios de la belleza y de la guerra, señor

Taximaroa y se hizo Cristo Negro; Tonatzin, la madre de la tierra, se transformó en Virgen Morena y el Oztoteotl, señor de las cuevas, se apoderó de un nuevo cuerpo y se hizo adorar como el Señor de Chalma.

Tal como sugieren los teóricos McDannell y Lang en su obra *Historia del Cielo* (2001)²² donde dicen que, los naturales de América mostraron un entendimiento extraordinario en la creencia de la existencia de un cielo, ya que en sus propias culturas se poseía dicha concepción:

Los indios americanos poseían, como en el caso de los aztecas de México, tradiciones religiosas muy desarrolladas e incluso mitos acerca de la vida después de la muerte. Su concepción de lo que entonces sucede es, en muchos aspectos, comparable a la de los antiguos judíos. Según ésta, por encima de la tierra se superponían trece estratos o Cielos, cada uno de ellos gobernado por un dios celestial diferente²³.

Ahora la guerra contra la idolatría tendría que hacerse en las regiones de las creencias y por eso se acudió a San Miguel, imagen del catolicismo por excelencia en cuanto a la batalla contra demonios se refiere. Así, desde principios de la colonia, encontraremos que se atribuye su nombre a diferentes lugares, ciudades y monasterios.



**Imagen 4.24 San Miguel, Pila Bautismal de Zinacatepec. 1581
Estado de México.**

de los héroes y de las mujeres hermosas. Los espíritus de los muertos debían presentarse ante él para recibir su sentencia vestidos con una piel de ocelote y con un yugo de maderaal cuello.

Belmonte, M. (2003), Op. Cit., p.250.

²² McDannell, C. y Lang, B. (2001). *Historia del Cielo*. España: Taurus, Alfaguara.

²³ McDannell y Lang, 2001, p.44.

De manos indígenas salió también un ejemplar muy antiguo, que tiene además el mérito de estar fechado, labrado en relieve en uno de los cuatro medallones de la monolítica pila bautismal de Zinacantepec (Imagen 4.24). Lleva sus atributos de defensor de almas, porque en la izquierda sostiene una balanza y en la derecha una espada, que blande contra un diablejo que yace de espaldas en forma de macho cabrío. Tiene el primero diadema, nimbo, coraza y caos; y este atavío de soldado romano lo hace relativamente moderno, si lo comparamos con los otros ángeles que adornan los restantes medallones, llevando todavía vestiduras talares. En uno de estos medallones está grabada la fecha en que se hizo la pila, 1581.



Imagen 4.25. Capilla Poza, Ex Convento de Calpan. Siglo XVI.

Fernando Horcasitas, en su libro, llama la atención sobre lo destacado que debía lucir el arcángel en las representaciones teatrales, ataviado con rica y vistosa plumería que lo asemejaría a un dios prehispánico y seguramente tales representaciones influyeron en los talladores de piedra, como aconteció en la capilla poza dedicada a San Miguel, en Calpan, donde labraron a San Gabriel y San Rafael, descendiendo mostrando una iconografía de características indígenas (Imagen 4.25).

En el santuario de Chalma, en la puerta de ingreso a la cueva, existía, hasta hace poco, una escultura que hoy se encuentra descuidada, sin cabeza y con el cuerpo fracturado. Un San Miguel que mide aproximadamente un metro, con

yelmo y rodela, tallado en piedra blanda (Imagen 4.26). Bajo los pies tiene un demonio labrado en forma de gato montés, que parece una reminiscencia prehispánica.



**Imagen 4.26. San Miguel en piedra. Siglo XVI.
Chalma; Estado de México.**

En su forma europea, es el arcángel que se ve en los frescos del convento franciscano de Huejotzingo²⁴, en donde está dos veces pintado, en el ante claustro y en la antesacristía, copiado sin duda de algún grabado (Imagen 4.27). El arcángel San Miguel tiene una armadura como las que se usaron en la Italia del cuatrocientos para exaltar el ejercicio de las armas. Su rostro manifiesta la gravedad y la preocupación de un guerrero veterano; es un héroe y su realismo lo aproxima al estilo flamenco. El movimiento de la mano que empuña la espada denota energía y las alas conservan algo de la naturaleza de los ángeles medievales.



**Imagen 4.27. San Miguel, pintura al fresco. Siglo XVI.
Huejotzingo, Puebla, México.**

²⁴ Monasterio que se consagró al arcángel como se consagraron también los de Zinzcanztepec, Ixmiquilpan y Chalma, aunque en éstos la destrucción y el tiempo han borrado mucho de la decoración con posibles contextos de San Miguel.

En la Pinacoteca Virreinal tenemos un lienzo que proviene de la primera mitad del siglo XVII, con San Miguel arcángel que derrota a Lucifer y lo arroja del cielo (Imagen 4.28). La batalla se ha librado en el espacio y muy por debajo se observa lejana la tierra, como si la caída se iniciara desde muy alto, sugiriendo el paralelismo que existe entre Lucifer y Faetón. La representación del diablo denota cierta maldad en el rostro, lleva alas de murciélago y muestra las manos metamorfoseadas en garras; en cambio, el arcángel luce iluminado con traje de guerrero romano, cabello rubio, lanza en mano y sandalias de media caña, así como también las alas desplegadas y capa que se ondea con el viento de acuerdo con la tradición europea²⁵.



Imagen 4.28. Luis Juárez. San Miguel venciendo a Luzbel. Siglo XVII. Pinacoteca Virreinal.

En la capilla de la Virgen del Rosario, en el convento dominico de Azcapotzalco, correspondió a Pedro Ramírez pintar al arcángel San Miguel con iconografía barroca, y lo hizo por partida doble, una vez combatiendo al dragón en un Apocalipsis, y otra en compañía de la Virgen. En el segundo es interesante observar cierta ostentación en sus vestiduras, como la coraza, el manto y yelmo empenachado, asumiendo una actitud de buenas maneras y gran simbolismo, la Asunción de la Virgen María (Imagen 4.29). En una mano sostiene una filacteria con la leyenda *Assumpta est Maria* mientras con la otra, el antebrazo de la Virgen.

²⁵ El cuadro se ha atribuido a Alonso Vázquez por Manuel Toussaint y a Luis Juárez por un inventario hecho en 1866 en la Academia de San Carlos de cuyas galerías procede.



Imagen 4.29 Pedro Ramírez. Asunción de la Virgen. Siglo XVII.
Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo, Azcapotzalco, México.

Por su naturaleza celeste puede asimismo mostrarse sobre un cúmulo de nubes como lo vemos, por ejemplo, en el relieve de la fachada de la parroquia de San Miguel, en México (Imagen 4.30). Dice Nieremberg²⁶ que cuando Dios envió a San Miguel para que diera la ley a los hebreos, vino sobre una majestuosa nube, echando de sí encendidos rayos y rodeado de multitud de ángeles. Sostenía la ley en la diestra, toda escrita en ascuas de fuego y esto explica porqué en alguna ocasión, enseña un libro en la mano.



Imagen 4.30 Relieve de la fachada de la Parroquia de San Miguel. Siglo XVII-XVIII. México.

²⁶ Nieremberg, 1643, p.167.

Otra de las representaciones de San Miguel Arcángel donde aparece la temática de las nubes, se encuentra en una obra elaborada por Cristóbal de Villalpando donde se incorporaría al arcángel en su *Apoteosis de San Miguel* sobre la puerta de ingreso a la sacristía de la Catedral Metropolitana (Imagen 4.31).



**Imagen 4.31 Cristóbal de Villalpando, Apoteosis de San Miguel. Siglo XVII.
Puerta de ingreso a la Sacristía de la Catedral Metropolitana.**

No podía esperarse una mayor exposición de fervor y entusiasmo que ésta, en la que San Miguel parece un sol que estalla su luz en todas direcciones. Su cuerpo es como una exclamación de triunfo y la riqueza de sus alas y su vestimenta, que se fugan por la esfera del cielo como llamaradas de energía²⁷.

Villalpando pinta a San Miguel arcángel en varias ocasiones: aparece en el retablo de Santa Rosa de Lima en la Sacristía de la Catedral d México. El título

²⁷ Maza, F. (1964). *Cristóbal de Villalpando*. México: INAH., p.23.

del cuadro es la *Iglesia militante*, donde aparece San Miguel con armadura completa, coronado con un yelmo y vistoso penacho, porta en su mano izquierda una bandera y con la derecha sujeta su larga capa (Imagen 4.32).



**Imagen 4.32. Cristóbal de Villalpando. La iglesia militante. Siglo XVII.
Sacristía de la Catedral de México.**

En Guadalajara aparece otro cuadro de San Miguel pintado por Villalpando (Imagen 4.33), lleva por título el mismo que el de la Sacristía de la Catedral de México, como podemos observar en esta pintura el arcángel también luce con armadura completa, en la mano izquierda lleva una bandera y con la



izquierda sujeta su capa.

**Imagen 4.33. Cristóbal de Villalpando.
La iglesia militante. Siglo XVII.
Sacristía de la Catedral de
Guadalajara, México.**

En ambos lienzos acompaña a la iglesia, personificada por una mujer que recibe la tiara y sostiene en las manos una custodia y un templo, a su lado izquierda se observa a San Pedro con vestidura episcopal y a la derecha San Miguel.

Cristóbal de Villalpando plasma la imagen de San Miguel en su obra “La Virgen del Apocalipsis”, tema en el que es frecuente encontrar al Arcángel guerrero. En el cuadro aparece vestido de guerra, con armadura y sandalias de media caña, porta en la mano derecha su espada desenvainada, en la izquierda lleva una bandera que apoya en su hombro, su rostro está enmarcado por su rizada cabellera coronada por un gran tocado compuesto por anchas plumas. Dicha obra se encuentra resguardada también en la Sacristía de la Catedral metropolitana (Imagen 4.34).



**Imagen 4.34. Cristóbal de Villalpando. San Miguel.
Siglo XVII. La Virgen del Apocalipsis, (detalle).
Sacristía de la Catedral de México.**

En un lienzo que se encuentra en el Museo Bello de Puebla (Imagen 4.35), se muestra a San Miguel sin portar casco ni tocado alguno, permite observar su cabeza descubierta la cual enmarca su semblante. Lleva traje de militar romano y

unas sandalias de media caña apoyado sobre la pierna izquierda. Porta en su mano izquierda una bandera blanca con una cruz roja y sobre su brazo derecho en alto sujeta su capa roja sobre el hombro y en la mano enarbola su espada desenvainada con la intención de atacar al demonio.



Imagen 4.35. Cristóbal de Villalpando. La Virgen del Apocalipsis. Siglo XVII. Museo Bello de Puebla, México.

La escena evoca el pasaje bíblico en donde el Príncipe de los Arcángeles lucha contra el dragón que desea devorar a la mujer vestida de sol que dará a luz en el desierto (Imagen 4.35).

Otros dos ejemplares del mismo Villalpando son “San Miguel” del Museo de Arte de Hartford, Connecticut (Imagen 4.36) y el “Cuadro de las ánimas” de la iglesia de Santiago Tuxpan, Michoacán (Imagen 4.37), este último de grandes dimensiones. El primero, pintado con abundancia de ropa y joyería, vuelve el rostro hacia la mano derecha que levanta señalando el *Qyis ut Deus*. Porta una bandera rematada en una cruz así como también lleva una palma, está recargado sobre su pierna derecha con sandalias de media caña, luce un traje romano de guerra adornado con rica joyería y destellos dorados, debajo de éste una túnica y un faldellín en tonalidades verdes y rojas, donde el color rojo también se aprecia

en su capa roja que sostiene sobre su brazo izquierdo. Su rostro muestra un semblante que según de la Maza llamó el trasplante de lo clásico al cristianismo.



Imagen 4.36. Cristóbal de Villalpando. San Miguel. Siglo XVII.
Museo de Arte de Hartford, Connecticut.

En el segundo cuadro ubicado en la Iglesia de Santiago en Tuxpan, Michoacán, se muestra a San Miguel arcángel también señalando el *Qyis ut Deus* con el brazo derecho levantado hacia arriba, en su mano izquierda porta una cruz alta, apoyado sobre su pierna izquierda con sandalias de media caña (Imagen 4.37). El arcángel tiene una actitud serena y lleva las alas abiertas hacia arriba, como podemos notar tiene tonalidades parecidas en su traje de guerra romano que en el lienzo anterior, sin embargo a su alrededor se encuentra rodeado por las ánimas del purgatorio y sobre él una imagen femenina en actitud de oración, así como otros personajes religiosos, coronando el cuadro la imagen de Dios Padre a la izquierda, Cristo a la derecha y el espíritu santo en medio de ambos.



**Imagen 4.37. Cristóbal de Villalpando. Cuadro de las Ánimas. Siglo XVII.
Iglesia de Santiago Tuxpan, Michoacán.**

Contemporáneo de Cristóbal Villalpando, Juan Correa pintó el cuadro de la “Virgen del Apocalipsis” en Tepotzotlán, en el que, el arcángel San Miguel, con rostro sereno, roza el borde de un ala de la virgen (Imagen 4.38). Las dos figuras ocupan el primer plano de la escena, ella coronada con un resplandor divino, vestida con una abundante túnica blanca y con las manos juntas en señal de oración mantiene la vista baja y el rostro un poco inclinado hacia el lado derecho, flanco que es ocupado por San Miguel, ubicado del lado derecho de la Virgen, él cual viste su traje de guerra ornamentado con ricas joyas en el pecho, la cintura y ambos brazos en tonalidades azul, rojo y ocre, lleva un casco metálico decorado con plumas de tamaño mediano y porta sandalias de media caña también adornadas en la parte de arriba por una joya. En la parte superior del cuadro se

logra distinguir a Dios Padre y a dos ángeles que elevan a un niño hacia él, habiendo salvado San Miguel a la Virgen del maligno dragón.



**Imagen 4.38. Juan Correa. La Virgen del Apocalipsis, Siglo XVII.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán**

En la siguiente obra titulada “La expulsión del Paraíso” (Imagen 4.39), por el pintor Juan Correa, de acuerdo a su temática se muestra la imagen de San Miguel expulsando a Adán y Eva del Paraíso, quienes se hincan temerosos ante él, que según los comentaristas de las escrituras fue dicho arcángel quien los echó.



**Imagen 4.39. Juan Correa. La expulsión del paraíso.
1674-1739. México.**

El arcángel viste traje de guerra ricamente ornamentado con joyas en el pecho y la cintura, las cuales también se pueden ver en sus mangas, en el faldellín de color verde que aparece debajo de dicho traje y en la parte de arriba de las sandalias de media caña. Tiene un semblante firme y su cabeza está coronada con un casco adornado donde se pueden apreciar tres plumas de tamaño mediano, las alas están semi-abiertas y su capa roja parece deslizarse entre ellas, en su mano derecha enarbola una espada flamígera y en la izquierda una palma. En el fondo del cuadro se ve una puerta casi transparente y abundante vegetación, así como la serpiente enroscada en el árbol que está detrás de Adán y Eva (Imagen 4.39).

A finales del XII, la publicación del libro del padre Florencia incrementó el culto a San Miguel²⁸, -de la que se hablará más adelante- hasta un grado que no

²⁸ FLORENCIA, Francisco de, Fraile, Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé, de la jurisdicción de Santa María Nativitas del santuario que llaman San Miguel del Milagro, que debajo

había alcanzado antes en la Colonia. Su apoteosis realizada por Villalpando para la sacristía de la iglesia mayor de México puede considerarse como un buen testimonio de la devoción que sintió la sociedad colonial, y a la que se incorporo la Ciudad de México, que casi al mismo tiempo fundó una nueva parroquia que puso bajo su patrocinio, aunque al principio es casa prestada, pues, no teniendo templo construido, se instaló como ayuda de parroquia, el 21 de enero de 1690, en la vieja ermita de San Lucas. La pequeña figura de San Miguel labrada en la clave del arco que da al altar recuerda su paso por esta iglesia, antes de que le hicieran la suya propia.

En un folleto que relata el origen de la Asociación del Santísimo Sacramento en la parroquia de San Miguel Arcángel, hay un extracto del acta de fundación de la parroquia tomado del libro primero de Bautismo de españoles que dice lo siguiente: “Que en la antigua iglesia de San Lucas Evangelista se fundó la parroquia de San Miguel Arcángel, el día sábado 21 de enero de 1690; de allí se pasó a la iglesia donde hoy se encuentra, con la advocación del Santo Arcángel, el día 17 de agosto de 1692, trayendo de San Lucas el Santísimo Sacramento en una devota procesión y colocándolo el cura de la catedral a las nueve de la mañana, esta iglesia fue dedicada en 1714”²⁹.

El nuevo templo parroquial fue obra de Pedro de Arrieta, quien lo fabricó simultáneamente con la Colegiata de Guadalupe, coincidiendo ambos edificios en el empleo de torres octagonales que, desprendiéndose de la planta tradicional de la torre cuadrada, aportan un gran salto en la evolución de la arquitectura barroca.

Uno de los sitio más representativo, tanto en el ámbito religioso como en el artístico, histórico e iconográfico es El Santuario de San Miguel del Milagro. En el año de 1631 cuenta la gente del lugar que apareció el arcángel San Miguel en el lugar de la jurisdicción de Santa María Nativitas, próximo a los actuales

de una peña mostró el príncipe de los ángeles; de los milagros que ha hecho el agua bendita y el barro amasado de dicha fuente, en los que con fe y devoción han usado de ellos para remedio de sus males. Dala a luz por orden del Ilmo. Ramo. Señor Don. Manuel Fernández de Santacruz, obispo dignísimo de la Puebla de los Ángeles, el padre Francisco Florencia, profesor de la Compañía de Jesús. Dedicada a su ilustrísima con las novenas propias del Santuario y una práctica de ofrecerse a Dos por medio del Santo Arcángel Miguel en dichas novenas. Con licencia en Sevilla, en imprenta de las siete revueltas. A costa de D. Juan Leonardo Malo Manrique, 1690.

²⁹ Historia de la fundación de la parroquia de San Miguel Arcángel de México, y del establecimiento de la Asociación del Santísimo Sacramento, formada por Luis Vargas Guzmán, México, Victoria, 1923.

límites del Estado de Puebla y Tlaxcala. Dicho lugar originó con el tiempo la construcción de un santuario, en cuyo contorno creció el caserío que es hoy el pueblo de San Miguel del Milagro³⁰.

Veamos ahora las imágenes del arcángel San Miguel comenzando por algunas esculturas que se encuentran en el pueblo anteriormente mencionado. En el ciprés de la iglesia está obviamente la más venerada, representándole en el modesto camerín abierto en el testero (Imagen 4.40).



Imagen 4.40. Ciprés de la Parroquia de San Miguel del Milagro. Siglo XVII Tlaxcala, México.

Se trata de una excelente escultura en madera pintada y dorada de metro y medio de altura, la capa que el arcángel porta es de color rojo que hace que destaquen los destellos del estofado. En el flanco izquierdo lleva una palma y en la mano derecha porta una cruz de asta larga, es decir San Miguel Victoriosus (Imagen 4.41). El arcángel viste un traje de guerra romano en tonalidades azules y destellos dorados, debajo de su coraza un faldellín en tonos dorados, mostrando una actitud serena en su rostro y sobre su cabeza lleva un yelmo dorado con plumas altas de colores azul, blanco y amarillo, tiene sandalias de media caña y sus alas plateadas están abiertas.

³⁰ El padre de Francisco de Florencia, historiador de la compañía de Jesús, escribió en 1690 la historia de la aparición y del santuario basándose en las informaciones que se levantaron recién sucedió el milagro.



**Imagen 4.41 Arcángel San Miguel, escultura estofada.
Siglo XVII. San Miguel del Milagro, Tlaxcala**

En el ciprés que hay sobre el pozo de agua en la Parroquia de San Miguel del Milagro, aparece una representación en la parte superior del templete, que se haya escondido en un nicho, que al parecer está hecho de piedra y data aproximadamente del siglo XVII (Imagen 4.42).



**Imagen 4.42. Pozo de agua. Parroquia de
San Miguel del Milagro. Siglo XVII.
Tlaxcala, México.**

En el mismo templete, en la parte inferior se encuentra incrustada una gran plancha de alabastro de veta rojiza donde se representa la aparición del Arcángel San Miguel a Diego Lázaro (Imagen 4.43).



Imagen 4.43 Aparición de San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco. Relieve en alabastro Parroquia de San Miguel del Milagro, Tlaxcala, México.

El primero lleva bastón y palma, y en lugar de coraza un vestido de amplio vuelo muy mal resuelto; el segundo se ve arrodillado con el sombrero y el bastón de peregrino a un lado, pues fue en esta procesión cuando se le apareció el ángel la primera vez. Al centro se ven el tapete y la boca del manantial. De factura netamente popular, el relieve es imperfecto y el tallista no pudo resolver los problemas de proporción y escorzo, como se advierte fácilmente en las manos y pies de los protagonistas (Imagen 4.43).

Continuando con la imagen de San Miguel, representado en pintura dentro de la misma la parroquia en Tlaxcala, se puede observar una continuidad del estilo barroco en la manufacturación de dicho arcángel. En la nave principal y colocado sobre el muro sur, puede observarse un gran cuadro pintado al óleo por Gaspar Muñoz, que representa la aparición del Arcángel en el monte Gárgano, episodio

que ya se ha atendido dentro del primer apartado de este cuarto capítulo, al pie de la obra pictórica puede leerse una extensa leyenda³¹ (Imagen 4.44).



Imagen 4.44. Gaspar Muñoz. Aparición de San Miguel, en el Monte Gárgano, 1726. Parroquia de San Miguel del Milagro, Tlaxcala

El cuadro, por sus grandes dimensiones, fue dividido en tres zonas plasmando sus respectivos temas. La del centro que es la principal y el tema primario, puede observarse dentro de ella una procesión que se destaca por sus tonos claros y vivos, en contraste con las otras dos que son un tanto oscuras y contienen escenas complementarias, que acompañan a la escena principal. La procesión avanza y lleva al arcángel San Miguel en andas, bajo palio de brocado (Imagen 4.44). Dentro de esta obra el arcángel se muestra como el príncipe victorioso, pues se le observa llevando una palma del lado izquierdo y bastón de

³¹ Yendo en busca de un toro un hombre sipontino le halló dentro de una cueva del monte Gárgano; tiróle una saeta y volviéndose contra él le lastimó. Dieron noticia al obispo y mandó que todos ayunasen por tres días pidiendo a Dios declarase su voluntad y al cabo de ellos apareció San Miguel y dijo: que aquel lugar estaba debajo de su tutela y que él se fabricase un templo en honra suya de todos los ángeles en cuya ejecución acompañado de todo el cielo y pueblo le erigió y consagró el año de 492. La cual celebra la Santísima Iglesia 8 de mayo: y por haberse aparecido a la media noche y principio de dicho día en este dichoso lugar de nuestra América, se delineó en este lienzo a expensas de algunos devotos suyos. Año de 1670 y se retocó a las de B.D.S.V. Miguel de la Carra, Capellán Mayor de este santuario.”

procesión en la mano derecha, usa traje de guerra romano de color azul, sobre su cabeza tiene un casco de guerra con plumas medianas, las alas extendidas hacia atrás y sandalias de media caña rematadas con una joya también en tonalidades azules (Imagen 4.45 y 4.46).



Imagen 4.45. Gaspar Muñóz. Aparición de San Miguel, en el Monte Gárgano (detalle). 1726. San Miguel del Milagro, Tlaxcala.



Imagen 4.46. Gaspar Muñóz. Aparición de San Miguel, en el Monte Gárgano (acercamiento). 1726. San Miguel del Milagro, Tlaxcala

Sobre el muro norte y colocado enfrente de la obra anterior, encontramos otro gran cuadro que contiene la historia del milagro que originó el santuario, la aparición del arcángel a Diego Lázaro de San Francisco y el sitio del que brotó el agua milagrosa, el lienzo es de grandes dimensiones y continúa la técnica del claroscuro del siglo XVII. Los tonos claros y vivos se han aplicado a la zona del centro, ocupada por San Miguel y sus ángeles, señalándole así como tema central mientras las escenas accesorias, complementarias de la primera, se van repitiendo en el resto del cuadro, terminando en tonos oscuros (Imagen 4.47).

En este cuadro se puede notar en el centro a San Miguel Arcángel, que pareciera caminar en el espacio; como un ser totalmente aéreo, puesto que flota, sostenido por las alas que bate abiertas a su espalda y rodeadas por su larga capa. En su vestimenta se permite un juego de valores cromáticos, el colorido es vivo, como se aprecia en su capa roja que cae sobre su hombro derecho, el manto verde

debajo de su coraza azul con destellos dorados y también destacan los tonos blancos-grisáceos en sus alas y sus mantos. Las sandalias de media caña permanecen en tonalidades azules con remate dorado, en lugar de yelmo lleva una diadema con plumas y apenas visible por el pomo.



**Imagen 4.47 Aparición de San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco.
Siglo XVII-XVIII. San Miguel del Milagro, Tlaxcala.**

El Arcángel sostiene con su mano izquierda una palma de procesión y con la derecha una cruz alta indicando el agua que fluye del pozo, en el cielo se abre un círculo de ángeles que forman como un rompimiento de gloria del que descende un rayo de luz que cae al manantial acompañado de una leyenda que dice: “Esta es la luz que Dios me comunica que baja a santificar el agua”. Dice el padre Florencia que, cuando el arcángel disfrazado ayudó a quitar el tepetate que cubría la boca del manantial, al rodar la gran piedra hasta el fondo del barranco, se oyeron grandes alaridos y voces como de una tropa que huía, siendo los demonios que se sentían desposeídos del lugar (Imagen 4.47).

Este torbellino demoníaco fue plásticamente representado en la parte superior del cuadro, en una soberbia batalla que ganan los ángeles buenos a los malos (Imagen 4.48). Los primeros, bañados en la luz crepuscular de un cielo azul

y frío, vuelan raudos acometiendo a los demonios que se llevan la peor parte y se hunden, despavoridos y atropellados, en el fuego de un rojizo infierno.

El movimiento está presente en esta obra de una manera casi palpable, puede percibirse la presencia de aire en el batir de las alas de los personajes angélicos que combates con los demonios, sin que por eso dichos ángeles adquieran facciones desencajadas, el rostro de todos ellos muestra una singular seriedad, algo muy parecido a la serenidad producida por la santidad de aquellos seres (Imagen 4.48).



Imagen 4.48. Aparición de San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco (detalle). Siglo XVII-XVIII. San Miguel del Milagro, Tlaxcala.

Un juego de luces acude a las imágenes angélicas de la obra, mostrándose San Miguel Arcángel totalmente invadido por la luz proveniente del cielo, una luminosidad que escapa de entre las nubes y que según el filósofo helenístico Plotino, se relaciona con la belleza divina proveniente de Dios mismo (Imagen 4.48).

Por su parte, el ejército enemigo, los malignos atraen poca luz, ya que ésta solo se ve reflejada en la piel marrón de estos seres condenados, con

características que evocan al terrible dragón en una fusión con la fisonomía humana.



Imagen 4.49. Antonio Santander, Triunfo de la Eucaristía y San Miguel. 1709.
Óleo sobre tela. San Miguel del Milagro. Tlaxcala.

Entrando a la colecturía se ve otro cuadro alusivo al Arcángel, un carro triunfal en el que San Miguel se encuentra como un centro o síntesis dentro del contexto pictórico de la obra, la cual fue realizada por el pintor Antonio de Santander que lo firma en 1709; el contenido de la pintura se ve reflejado con motivos fácilmente identificables: un carro tirado por cuatro caballos, un papa, tres figuras con atributos, unos ángeles y dos personajes aplastados bajo el carro, que representan a las herejías (Imagen 4.49).

El arcángel San Miguel en esta obra (Imagen 4.50), porta un traje de guerra romano en tonalidades azules y destellos dorados, un escudo ovalado con los bordes dorados, el centro azul cielo y una cruz dorada en el frente que sostiene con su brazo izquierdo y en su mano derecha lleva una espada flamígera en alto, sandalias de medica caña en color verde que hace juego con el faldellín debajo de su coraza y un yelmo empenachado en tonalidades rojas, blancas y verdes, sus alas se encuentran abiertas y detrás se observa su capa roja. Debajo de su pie derecho se ve un demonio vencido por el arcángel, retorciendo su medio cuerpo de reptil en color rojo y ocre. Tenemos en suma tres triunfos que son el de la

iglesia, representado por el Papa, el triunfo de San Miguel y el de la virtud, mujer con venda en los ojos sosteniendo en su mano izquierda una cruz y con la derecha las riendas que controlan los caballos.



Imagen 4.50 Antonio Santander, Triunfo de la Eucaristía y San Miguel (detalle). 1790. Óleo sobre tela. San Miguel del Milagro. Tlaxcala.

El presbítero Valentín Rugerio Mendoza ha rescatado de la destrucción algunas otras pinturas de mérito diverso, entre las cuales hay tres recortadas en forma de arco que pudieron haber servido como remate a un gran retablo (Imagen 4.51), en la del centro está representado San Miguel apoyado sobre cuatro ángeles, con la imagen de la Virgen en el pecho y los brazos abiertos.



Imagen 4.51 Anónimo. Patrocinio del Arcángel San Miguel, principios del siglo XVIII. San Miguel del Milagro, Tlaxcala.

También se puede observar en el cuadro a dos ángeles que levantan la capa de San Miguel que se extiende para que bajo ella se postren, acogiéndose a la protección del arcángel, un papa y un obispo, del lado derecho, y un virrey con un grupo de indios por el lado izquierdo. El arcángel lleva un yelmo con plumas medianas y sus alas abiertas, porta sandalias de media caña rematadas en una joya, en las tablas laterales complementan la escena y la trilogía, San Gabriel con una rama de azucenas y San Rafael con un gran pez (Imagen 4.51).

Para el siglo XVIII asistimos a un cambio de posiciones entre la arquitectura y la pintura, pues mientras la primera adquiere todo su vigor y sus mejores expresiones, la segunda adquiere unas características particulares propias, donde uno de los mejores ejemplos lo tenemos en Miguel Cabrera, uno de los más famosos entre los artistas de su siglo. Una de sus obra más conocidas es la “Virgen del Apocalipsis” (Imagen 4.52), cuadro de grandes dimensiones realizado en 1760, en cuya composición participa el Arcángel San Miguel.



**Imagen 4.52. Miguel Cabrera. Virgen del Apocalipsis. 1760.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.**

En esta obra, la Virgen ocupa el eje central apoyando un pie sobre el globo del mundo y el otro sobre una de las siete cabezas de la bestia, mientras sus manos elevan al niño como para sustraerlo de las acechanzas del dragón. Por encima

asoman Dios padre y un grupo de ángeles portadores de sus atributos como las rosas, el espejo y la palma; a su izquierda se ve a San Juan Evangelista, con la pluma en la mano, y a su derecha San Miguel que mantiene alejado al dragón de la virgen, porta una coraza azul con destellos dorados, sandalias de media caña en tonalidades verdes rematadas por una joya, yelmo dorado del cual se asoma una pluma de tamaño mediano, alas abiertas y capa roja sobre su hombro izquierdo, portando un escudo con borde dorado y tonalidad oscura, y del lado derecho blande una espada en contra del enemigo, dragón de siete cabezas en tonalidades rojas y ocre (Imagen 4.52).

Otra de las representaciones de San Miguel ilustrada por Miguel Cabrera, es en la obra del Patrocinio de la Orden Jesuita en el sotocoro de la iglesia de Tepotzotlán, en el estado de México. Aquí, se observa al arcángel acompañado por un grupo de ángeles y San Gabriel que le ayuda a sostener la capa de la Virgen extendida sobre las cabezas de los jesuitas acogidos a su patrocinio (Imagen 4.53).



**4.53. Miguel Cabrera. Patrocinio de la Orden Jesuita. Siglo XVIII.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.**

En esta pintura, se observa a San Miguel del lado derecho de la Virgen, sosteniendo su capa azul como anteriormente se había dicho. El arcángel porta coraza azul con destellos dorados, una capa roja que rodea su cuello, yelmo

dorado con una pluma de tamaño mediano y alas abiertas. En la parte superior central del cuadro se puede apreciar a Dios Padre y debajo de éste al Espíritu Santo que ilumina la cabeza de la virgen sobre su corona. En el resto del cuadro se nota como anteriormente se dijo al arcángel Gabriel del lado izquierdo, ángeles y jesuitas con sus manos en oración y plegaria (Imagen 4.53).

Pocos años después, en 1779, Andrés López volvió a pintar sobre el tema del Apocalipsis donde se ve también representado el arcángel San Miguel, repitiendo la composición de Cabrera en un gran lienzo que terminó para la iglesia de la Enseñanza, donde se puede ver junto a la reja del coro bajo. Este lienzo tiene algunas semejanzas al cuadro de Cabrera, por ejemplo, San Juan Evangelista adquiere mayor tamaño, el dragón luce un color más apagado y San Miguel que lo mantiene alejado de la Virgen ayudado por una figura angélica que también porta una espada (Imagen 4.54).



Imagen 4.54. Andrés López. Virgen del Apocalipsis. 1779.
Óleo sobre tela. Iglesia de la Enseñanza, México.

El arcángel viste su traje de guerra romano, yelmo con una pluma tamaño mediano, alas abiertas, sandalias de media caña, escudo ovalado en su brazo izquierdo y su espada en dirección al dragón en su mano derecha. La Virgen se

encuentra apoyada sobre el globo del mundo pisando una serpiente y levantando al niño para alejarlo del acecho del dragón. También se observa arriba a la derecha Dios Padre rodeado por ángeles y otros al lado de la Virgen que portan los símbolos que la representan (Imagen 4.54).

Elaborado por el pintor Miguel Cabrera encontramos otra representación del arcángel San Miguel en la Catedral Metropolitana, en uno de los óvalos colgados en los brazos del crucero, dedicado a María como reina del cielo (Imagen 4.55).

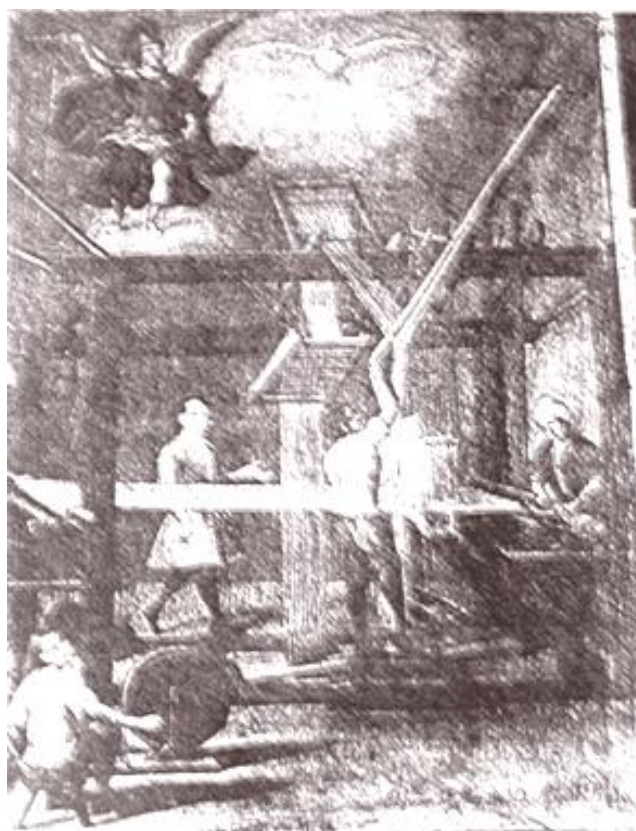


**Imagen 4.55. Miguel Cabrera. María Reina del Cielo. Siglo XVIII.
Catedral Metropolitana.**

En esta obra San Miguel aparece como una de las figuras principales entre un grupo que representa los coros celestiales, vistiendo su traje de guerra romano en tonalidades ocre y verde ricamente decorado con joyería, su cabello castaño está enmarcado por un yelmo con plumas blancas de tamaño mediano, lleva sandalias de media caña que están rematadas por una joya, porta una capa roja sobre un manto verde, alas abiertas y en su mano izquierda lleva una palma de procesión, dirigiendo su mirada del lado izquierdo donde se plasma la Virgen rodeada por

ángeles con la mirada fija hacia la imagen de Jesucristo ubicado en la parte central superior del cuadro, vistiendo un manto rojo y en la parte superior izquierda se presenta Dios eterno sentado en un trono sobre una nube con ángeles y a su lado el espíritu Santo (Imagen 4.55).

En otra pintura donde está representado el Arcángel San Miguel, es en una colección del licenciado Gonzalo Obregón, realizado por Carlos López en el año de 1740. En esta obra el arcángel se muestra como el tutelar o protector de un taller, viste su traje de guerra romano, sandalias de media caña apoyado sobre una nube, alas explayadas de las cuales sobresale su capa, yelmo con una pluma de tamaño mediano y se encuentra ubicado en la parte superior derecha del cuadro desde la cual observa en compañía del espíritu Santo que está ubicado en el centro, a los obreros que mueven la rueca y el obraje, junto a estos se puede ver a un personaje elegantemente vestido que es el devoto a quien hace alusión la leyenda que se ve al pie del cuadro “a devoción del maestro D. Miguel Prieto” (Imagen 4.56).



**Imagen 4.56. Carlos López. Exvoto. 1740.
Colección Gonzalo Obregón, México.**

Manuel Toussaint reproduce otros lienzos sobre el arcángel San Miguel, uno de Antonio Torres, que se conserva en Guadalajara, y otro más de Fray Miguel de Herrera que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, en esta pintura se puede apreciar a San Miguel que surca el cielo con su escudo ovalado ricamente decorado en su mano izquierda y en alto la espada flamígera portada en la diestra.

El arcángel viste su traje de guerra romano con la coraza en tonalidades azules y destellos dorados, debajo de ésta se observa faldellín blanco y una túnica en tonalidades oscuras, calza unas sandalias de media caña rematadas por una joya también en tonos oscuros, capa roja sobre su hombro izquierdo y delante de sus alas que permanecen abiertas, sobre su cabeza inclinada del lado derecho porta un yelmo metálico empenachado donde se notan algunas plumas echadas hacia atrás de tamaño mediano en colores rojo, blanco y azul (Imagen 4.57).



Imagen 4.57. Fraile Miguel de Herrera. San Miguel Arcángel. Siglo XVIII. Virgen del Apocalipsis. Museo Nacional del Virreinato.

Dentro del mismo Museo Nacional del Virreinato se encuentra otra representación de San Miguel, realizada por José de Páez en su “Alegoría de la Virgen del Carmen”, con remembranzas del juicio final, pues además de la cruz alta que porta en su mano izquierda lleva una balanza en la diestra. Porta su traje de guerra romano, alas semi-abiertas, sobre su cabeza un yelmo con una pluma de

tamaño mediano, calza sandalias de media caña parado sobre una nube en la parte central superior del cuadro, a su izquierda se puede observar la Virgen dirigiendo su vista hacia su hijo Jesucristo que se ubica arriba del arcángel y a Dios Padre sentado en su trono en compañía del espíritu Santo, una serie de ángeles acompañan la escena superior mientras en la parte inferior un grupo de almas esperan ser llamados a juicio bajo un coro de ángeles que sustenta a la Virgen (Imagen 4.58). Podemos notar que en este lienzo hay similitudes en la ubicación de los personajes centrales como el cuadro de Miguel Cabrera en la Catedral Metropolitana del que se habló anteriormente alusivo al tema.



**Imagen 4.58. José de Páez.
Alegoría de la Virgen del
Carmen. Siglo XVIII.
Museo Nacional del Virreinato.**

Una de las representaciones del arcángel más elaboradas se encuentra en una de las salas de la pintura del convento agustino de Actopan, en el estado de Hidalgo (Imagen 4.59). Es un cuadro anónimo, de finales del siglo XVII o principios del XVIII y podría ser de algún artista no ajeno a la influencia de Villalpando. En esta obra San Miguel es personificado por una cruz alta que porta en su mano izquierda y una balanza en su mano derecha. Viste su traje de guerra romano ricamente decorado en joyería, de la cual también se observa en sus sandalias de media caña que luce sobre una nube. Sus alas se encuentran desplegadas y sobre de éstas una capa que se asoma detrás de su vestimenta, sobre su cabeza lleva un yelmo con plumas de tamaño mediano y mantiene su cabeza inclinada mirando hacia arriba del lado izquierdo (Imagen 4.59).



**Imagen 4.59. Anónimo. San Miguel. Siglo XVII-XVIII.
Óleo sobre tela. Convento de Actopan, Hidalgo.**

Rematando el retablo principal de la Casa de Loreto en Tepozotlán, se alza otro San Miguel en una escultura de madera realizada en el siglo XVIII. En esta representación se puede observar al arcángel pisando firmemente la cerviz del diablo con su pie izquierdo portando sus sandalias de media caña rematadas por una joya, este arcángel no lleva alas y ha perdido su lanza que clavó en las fauces del dragón. El faldellín que viste es ligero y la coraza de su traje de guerra está ricamente decorado por joyería, sobre su hombro derecho lleva su larga capa y tiene en su cabello color castaño una diadema sobre la frente, su mirada esta dirigida hacia abajo observando al dragón debajo de éste.



**Imagen 4.60. Arcángel San Miguel, Escultura en
Madera. Siglo XVIII. Retablo de la Casa
de Loreto, Colegio de Tepozotlán.**

Otras de las mejores esculturas en madera de San Miguel, es el que remata el altar neoclásico de la iglesia del Santo Desierto en Tenancingo, estado de México. El arcángel porta en su mano derecha una espada flamígera en alto, viste traje de guerra romano con destellos dorados, un faldellín en tonalidades claras y una túnica debajo de éste rematado en una joya, lleva una capa que



sostiene con su brazo izquierdo, calza sandalias de media caña y está parado sobre una nube apoyado en su pierna derecha. Al igual que la escultura anterior no tiene alas y lleva sobre su cabeza un yelmo con dos plumas de tamaño mediano, dirigiendo su mirada hacia abajo con un semblante sereno (Imagen 4.61).

Imagen 4.61. Arcángel San Miguel, escultura en madera. Siglo XVIII. Iglesia del Santo Desierto, Tenancingo, Estado de México.

En el Museo de Tepozotlán, en el estado de México, hay otros arcángeles que corresponden a una concepción diferente; están hechos en marfil y proceden del comercio con Asia. Por lo general, en la mano llevan una cadenita con la cual tiran del dragón que, en concordancia con el arcángel, parece inofensivo.



Imagen 4.62. Anónimo. Arcángel San Miguel. Siglo XVIII. Escultura en Marfil. Museo del Virreinato de Tepozotlán.

En la escultura aquí ejemplificada se puede ver a San Miguel con un detalle parecido a los ejemplos anteriores, que no lleva tampoco alas. Viste su traje de guerra romano ricamente decorado, un faldellín que remata en una joya y sandalias de media caña. No lleva algún tocado en el cabello y mantiene la mirada firme al espíritu del mal simbolizado por el dragón, blande su espada en alto con la mano derecha y con la izquierda sostiene la cadena que está sujeta al ser maligno, el cual tiene un aspecto de reptil oriental, con escamas y la boca grande, manteniendo su mirada hacia el arcángel (Imagen 4.62). En la pinacoteca de la profesa hay por lo menos dos San MIGUELES, uno diminuto formando parte de un juicio final, pintado por Miguel Correa en 1718, y otro sin fecha firmado por Mariano García, de regular colorido y carente de expresión.

El arcángel San Miguel representado en sus variadas manifestaciones artísticas en diferentes periodos históricos hasta el Barroco, podemos observar la carga de simbolismo religioso en la veneración de dicho arcángel que pasó de Europa a la Nueva España, para establecer aquí la figura alada que hasta ahora sigue subsistiendo de forma significativa. Es necesario constatar que su representación siguió realizándose en diferentes lugares de la Nueva España, donde ahora, lo que es el estado de Puebla, su culto se propagó en diferentes templos en los municipios de este estado. Desde la conquista española hasta el siglo XVIII, influyó en la identidad histórica cultural de la región siendo éste el contexto geográfico de nuestra investigación, presentándose en el siguiente capítulo la importancia de su imagen y su íntima relación desde la Puebla colonial hasta nuestros días.

CAPÍTULO V. IMAGEN DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN PUEBLA. INTIMA RELACIÓN DE LA PUEBLA COLONIAL CON EL ARCÁNGEL

En el inicio de este quinto capítulo se ofrece un panorama histórico-cultural de la región de Puebla, que abarca un gran período: desde antes de la conquista española hasta el siglo XVIII. De esta manera se podrá conocer el contexto donde se inscriben los exponentes culturales que llevaron a la veneración de San Miguel Arcángel en distintos templos alrededor del Estado de Puebla, propósito fundamental de este capítulo, dado que la expresión artística no es un fenómeno aislado, sino que se desarrolla dentro de un contexto que entrama aspectos sociales, espirituales, ideológicos, económicos y filosóficos.

El primer apartado de este capítulo, cuya intención es conocer el contexto de la Puebla colonial, esta dividido a su vez en cuatro secciones. En la primera se aborda el estudio sobre los indígenas de Puebla antes de la llegada de los europeos. En la segunda se analiza la conquista militar y espiritual en la región de Puebla, si bien necesariamente se hace referencia a la problemática general de la Nueva España, ya que los hechos están interrelacionados. Fundamentalmente nos limitamos a los principales acontecimientos ocurridos en el XVI, siglo fundador de una nueva nación. En la tercera sección, destacamos aspectos relevantes de la región durante los siglos XVII y XVIII. Por último, el cuarto apartado se centra en el estudio de las imágenes recíprocas de indígenas y europeos, es decir, cómo se vieron los unos a los otros en ese encuentro cultural que tuvo lugar a partir del siglo XVI.

El segundo apartado del presente capítulo contiene la información sobre los templos en que se venera al Arcángel Miguel dentro del Estado de Puebla, para dicha investigación se realizó una exhaustiva búsqueda, dada la dificultad de reunir dicha información, pues se carece de un registro de estos santuarios, por lo

anterior se recurrió a la consulta de bibliotecas, archivos, mapas carreteros, internet, diversos libros y visitas a los lugares de interés. Resultado de esto surge en este capítulo una lista de iglesias donde se venera el culto a San Miguel, y donde algunos poblados retoman en su nombre al arcángel. La diversidad de lugares en los que encontramos santuarios de este tipo alrededor del Estado hace notar la importancia de la imagen de San Miguel en la Puebla de los Ángeles.

Antes de iniciar con la información correspondiente a este capítulo consideramos necesario agregar información general sobre el estado de Puebla. El estado de Puebla es una de las 32 entidades federativas que conforman a la República Mexicana. Se localiza en la zona centro oriente dentro del territorio mexicano. Colinda al este con el estado de Veracruz; al poniente colinda con los estados de México, Hidalgo, Morelos y Tlaxcala y al sur con Oaxaca y Guerrero. Puebla no cuenta con un territorio de playa o salida al mar y presenta un relieve sumamente accidentado. Su superficie es de 34.251 km², este estado es el quinto más poblado del país. La capital del estado es el municipio de Puebla de Zaragoza, la cuarta ciudad mexicana según el número de sus habitantes¹.

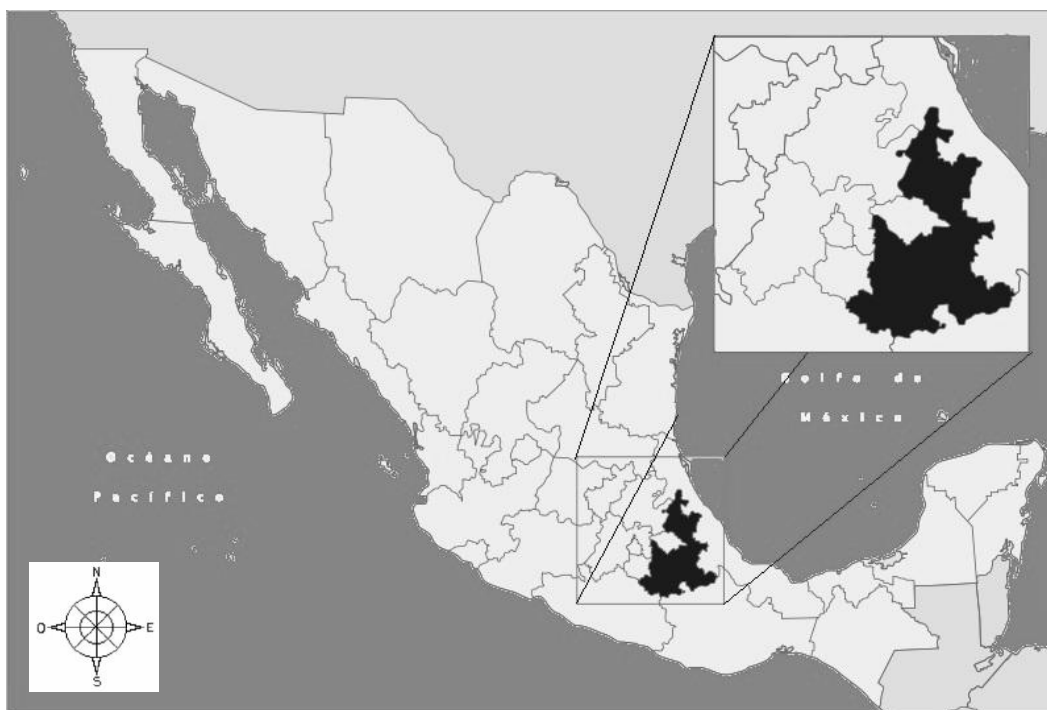


Imagen 5.1 Ubicación del estado de Puebla en la República Mexicana

¹ Datos obtenidos de la página oficial del gobierno del estado de Puebla: www.pue.gob.mx

El estado de Puebla a su vez se subdivide en 217 municipios, colocando a dicho estado en la segunda posición entre las entidades federativas mexicanas según el número de subdivisiones territoriales. Cada uno de los municipios es gobernado por un ayuntamiento, conformado por el presidente municipal y el cabildo del municipio. Los presidentes municipales son elegidos cada tres años por los ciudadanos residentes en el municipio y que estén registrados en el Padrón Electoral. El cabildo de cada municipio es integrado por un número determinado de regidores y síndicos elegidos también para un periodo de tres años de un conjunto de listas de candidatos registradas por los partidos políticos ante el Instituto Electoral del Estado.

El estado de Puebla se localiza en la región central de México, como ya se ha dicho con anterioridad, al oriente de la capital de la república, el Distrito Federal. El territorio poblano está lleno de contrastes, aunque las cañadas y serranías son una constante en la mayor parte de dicho territorio. El centro del estado está ocupado por el valle de Puebla-Tlaxcala, compartido con el vecino estado de Tlaxcala. Este valle es amplio y cuenta con un clima templado, ubicado en una altitud de 2.160 metros sobre el nivel del mar. Forma parte de la provincia fisiográfica X del Eje Neovolcánico. En el límite poniente del valle de Puebla se encuentra ubicada la Sierra Nevada, formada esencialmente por los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Que alcanza alturas superiores a 5.000 metros sobre el nivel del mar. Las cumbres de estos volcanes ocupan el segundo y tercer puesto, consecutivamente, dada su elevación con respecto a otras cumbres a nivel nacional, y normalmente se encuentran cubiertas de nieve durante todo el año. El Popocatepetl es un volcán activo y se ha convertido en uno de los más vigilados del mundo luego del aumento en su actividad volcánica dada durante todo el año de 1994 y posteriores, hasta la fecha, en que se ha mantenido con una actividad constante. Entonces, tenemos que la Sierra Nevada señala el límite poniente del valle Poblano-Tlaxcalteca y forma una natural frontera entre Puebla y los estados de México y Morelos.

Al extremo sureste de la Sierra Nevada, dentro del Eje Neovolcánico se albergan numerosos valles que van disminuyendo su altitud a medida que se avanza hacia el sur. El valle de Atlixco, de suelos negros, se localiza al suroeste del valle Poblano-Tlaxcalteca, de hecho Atlixco es uno de los municipios que

conforman el estado de Puebla. Al sur de este valle comienza la Mixteca Poblana de abrupto relieve, la sierra mixteca está presente en los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero, de hecho dentro del estado de Puebla encontramos la llamada mixteca baja. Entre los cerros que conforman la Sierra Mixteca, que en realidad consiste en múltiples agrupamientos de cordilleras, se encuentran varios valles de clima cálido semiseco. Debido a su importancia económica destacan entre estos el Valle de Izucar de Matamoros. Otros de los valles enclavados en la Mixteca son los de Chiautla y Acatlán, que podemos encontrar más al sur que el de Matamoros. Estos valles ubicados en la Mixteca apenas sobrepasan los 1.000 metros sobre el nivel del mar, y las montañas que los rodean difícilmente alcanzan los 2.000 metros sobre el nivel mar en los puntos más altos. La cumbre con mayor altitud de la región es la del cerro Tecorral, en el municipio de Izúcar de Matamoros, con 2.060 metros sobre el nivel del mar.

Al oriente de la Mixteca Poblana encontramos el valle de Tehuacán, que es una planicie alargada que se extiende desde el Valle de Tepeaca, comprendiendo los municipios de Tepeaca y Tecali de Herrera, pasando entre el Poblano-Tlaxcalteca y el valle de Tehuacán, hasta el sureste del estado. En la frontera con el estado de Oaxaca, el Valle de Tehuacán se ve transformado en la Cañada de Cuicatlán: un conjunto de fallas originadas por el plegamiento del Eje Neovolcánico, la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre del Sur. Tanto la cañada como el Valle del Tehuacán forman parte de la llamada Reserva de la Biosfera Tehuacán-Cuicatlán. El valle de Tehuacán se encuentra separado de la Sierra Mixteca por la llamada Sierra de Zapotitlán, de mayor altura que la Sierra Mixteca, con altitudes que superan, en varias ocasiones, los 2.000 metros sobre el nivel del mar.

En el extremo oriente del valle de Tehuacán podemos encontrar otra cordillera que, comúnmente, se conoce con el nombre de la Sierra Negra de Tehuacán, que parte del Eje Neovolcánico y que se caracteriza por su muy abrupto relieve, con altitudes que superan los 2.000 metros sobre el nivel del mar. La Sierra Negra emergió sobre la Sierra Madre Oriental, sepultándola con su intensa actividad volcánica, aunque esta última emerge más al sur, en el estado de Oaxaca, conocida con el nombre de Sierra Mazateca.

Al norte de la Sierra Negra y el valle de Ciudad Serdán se eleva el volcán conocido como Pico de Orizaba, que es el punto más alto de México y que sirve de límite entre Puebla y Veracruz, esta cumbre está cubierta por nieves eternas, actualmente amenazadas por el cambio climático. Al poniente al Citlaltépetl o Pico de Orizaba, se encuentra el volcán Sierra Negra. El declive poniente de la Sierra Negra y el Citlaltépetl forman los Llanos de San Andrés que alcanzan una altura de 2.500 metros sobre el nivel del mar, que descienden progresivamente hacia el poniente hasta alcanzar el valle de Tepeaca y los Llanos de San Juan. Los últimos constituyen la zona de transición entre el Eje Neovolcánico y la sección meridional de la Sierra Madre Oriental, que al estar dentro del estado de Puebla toma el nombre de Sierra Norte de Puebla. Dicha sierra ocupa el norte de Puebla, en un gran espacio de cien kilómetros por cincuenta. La Sierra Norte se extiende hacia el territorio de los vecinos estados de Hidalgo y Tlaxcala; al tiempo que separa las mesetas del centro de Puebla y la Llanura Costera del Golfo. A grandes rasgos este es el terreno que encontramos en Puebla, que cuenta también con una amplia variedad en biodiversidad y climas.

En cuanto a la importancia histórica y cultural del estado de Puebla resultaría inmenso tratar de abarcar todos los aspectos en los cuales este estado ha contribuido a la formación de la cultura y la identidad mexicana, sólo basta decir, que posee, en su capital, un patrimonio cultural de la Humanidad otorgado por la UNESCO, además de ser una de las cinco ciudades económicamente más importantes de todo el país, en Puebla se desarrollaron importantes hechos históricos, como la batalla del cinco de mayo de 1865, en la que el ejército mexicano, encabezado por Ignacio Zaragoza, apoyado también por valientes indígenas poblanos vencieron al ejército más poderoso a nivel mundial en aquella época: el ejército francés. Puebla además fue la cuna de la revolución mexicana en 1910, y qué decir del estado durante la época colonial, fue la segunda ciudad más importante de la Nueva España y contuvo a personajes tan inminentes como Don Juan de Palafox y Mendoza², sin embargo, la época colonial en Puebla será abordada en el primer apartado de este capítulo. Por lo que a grandes rasgos es lo que puede decirse sobre el estado de Puebla.

² Para poder estudiar a mayor profundidad los aspectos sobre la importancia de Puebla se recomienda consultar el artículo “Evocaciones sobre la Ciudad de Puebla”: Licon Valencia, E. (2003). “Evocaciones sobre la Ciudad de Puebla”. En *Graffylia*. Puebla: BUAP, pp.41-47.

5.1. Contexto histórico-social de la Puebla colonial

5.1.1. Los indígenas de Puebla antes de la llegada de los europeos

Si bien existen distintos testimonios de la presencia humana en épocas muy tempranas en todo el territorio del estado de Puebla, los vestigios más antiguos de una sociedad sedentaria, sustentada en la agricultura, se localizan en el valle de Tehuacán situado al sureste del estado de Puebla. Entre el 18000 y el 7000 a.c., numerosas bandas de cazadores-recolectores habitaron dicho valle, pero hacia el final de este periodo sus asentamientos se hicieron más permanentes y es patente la programación de sus actividades de acuerdo con los ciclos estacionales y la perforación de pozos de almacenamiento. Por estas fechas se inició no sólo el cultivo, sino también la domesticación de ciertas plantas silvestres, en particular del maíz. Se han encontrado ejemplares de esta planta que datan de hace 7000 años y que muestran el proceso de domesticación de la planta silvestre, de reducidas proporciones, que posteriormente daría lugar al cultivo del más popular de los vegetales en México³.

Hacia el final del periodo arriba mencionado, en que predominaron las aldeas agrícolas con una incipiente estratificación social basada en la división del trabajo, la mayor parte de estas comunidades contaban ya con una economía basada principalmente en la agricultura, sin embargo, las actividades de caza y recolección seguían ocupando un lugar importante. Paulatinamente algunas de estas aldeas se fueron transformando en centros ceremoniales gracias al aumento de la población y del excedente económico, que permitió que se profundizara la estratificación social y se contara con recursos suficientes para destinar una parte de la mano de obra disponible a la edificación de templos, palacios y obras públicas, lo que permitió el inicio de una etapa cultural más avanzada.

Durante este periodo la agricultura registró importantes innovaciones que permitieron incrementar la productividad, tales como el sistema de terrazas para

³Lomelí Vanegas, L. (2001). *Breve historia de Puebla*. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica, p.25.

aprovechar las laderas de los cerros y los sistemas de irrigación mediante canales o acequias. Al mismo tiempo, el comercio entre las comunidades se intensificó y comenzó a extenderse hacia regiones cada vez más lejanas. El crecimiento de los intercambios entre áreas geográficas cada vez más distantes favoreció el desarrollo económico y cultural de aquellas zonas que disfrutaban de una ubicación estratégica, como es el caso del valle de Puebla-Tlaxcala⁴.

En esta etapa, los centros de ceremonia comenzaron a reflejar en su traza cierta planeación asociada a elementos tanto astronómico-religiosos como jerárquico-sociales. Las aldeas vecinas y luego los centros menores pasaron a depender de aquellos que se fueron consolidando económica y militarmente, lo que marca el inicio de una relación de tributación de las poblaciones sometidas hacia aquellas que detentaban la hegemonía política, militar y comercial de su región. Se estructuró el culto a las deidades agrícolas como Tláloc y Chalchiuhtlicue, y se reforzó la preeminencia social y política de la clase sacerdotal, que alcanzó su máximo poder en este periodo. En esta misma fase surgen los comerciantes y artesanos de tiempo completo, claramente diferenciados de la población dedicada a la agricultura, pero sujetos a la clase sacerdotal dominante⁵.

También durante este periodo, las obras hidráulicas alcanzaron un alto grado de desarrollo en algunas comunidades. En Amalucan, al este de la ciudad de Puebla y hoy convertido en una populosa barriada, se han encontrado restos de varias edificaciones y un sistema de canales azolvados, que lo mismo pudo haber cumplido funciones de irrigación de los campos de cultivo que haber servido como red de distribución de agua potable para un asentamiento urbano importante⁶.

Por entonces, en la región de Puebla florecieron importantes centros ceremoniales como Cholula, La Manzanilla, Teotimehuacan, Calpulalpan y Tlalancaleca. Por su significación histórica, y dado que nuestros sitios consultados para la presente tesis doctoral, están enmarcados en esta región, se hará particular énfasis en la zona de Cholula, pero antes haremos algunas breves observaciones de los otros centros ceremoniales que competían en aquellos tiempos con Cholula.

⁴ Ídem, p.26.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem, p.28.

En primer lugar, mencionemos al sitio de La Manzanilla que se localiza al sur de La Malinche y al norte de la ciudad de Puebla, y presenta varias estructuras, de las cuales se ha explorado sólo parcialmente el juego de pelota. Otro centro ceremonial de la época fue Teotimehuacan (no confundir con la gran Teotihuacán enclavada en la actual ciudad de México) que se estableció a orillas del río Alseseca, sobre una colina baja de *caliza*. Existen *además* otros sitios que fueron contemporáneos de Teotimehuacan en Chalchicomula, Aljojuca y Jalapazco, que se caracterizan por la presencia de montículos de tierra recubiertos de cantos rodados y pisos de lodo, cerámica decorada y entierros flexionados⁷.

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, la relevancia de Cholula es de trascendental importancia para la conformación de la presente tesis dado que es una de las ciudades con mayor ocupación permanente en la historia del continente. Los primeros asentamientos humanos se remontan al segundo milenio antes de Cristo, periodo durante el cual se constituyeron las primeras aldeas. Al principio del horizonte Preclásico o formativo surgió un centro ceremonial que, a diferencia de sus contemporáneos, no fue abandonado ni al final de ese período, ni tras la caída de Teotihuacán, sino que permaneció ocupado hasta la llegada de los españoles, fue conquistado y se convirtió en una importante población colonial que subsiste hasta nuestros días, ya prácticamente conurbada a la ciudad de Puebla⁸. Dada su antigüedad, algo que enorgullece a los cholultecas, en el zócalo de Cholula es que existe una placa conmemorativa donde se menciona que la ciudad no fue fundada por los españoles, sino miles de años antes por los propios indígenas americanos.

Por su larga y sostenida existencia, pero también por su gran importancia religiosa y comercial, Cholula plantea muchas interrogantes que no han sido respondidas a cabalidad. En verdad, se sabe muy poco sobre sus ocupantes originales y sobre el grupo que la habitó hasta la caída de Teotihuacán. Se conoce que estaba estrechamente relacionado con esta ciudad del altiplano central, como se desprende de los muchos elementos culturales que comparte con la cultura teotihuacana, pero se desconoce cuál era con exactitud la relación que prevalecía

⁷ Ídem.

⁸ Del centro o zócalo de San Pedro Cholula, al centro o zócalo de la actual ciudad de Puebla existen 7.2 kilómetros de distancia.

entre ambas ciudades. Dicho de otro modo. ¿Era Cholula una colonia de Teotihuacán o su aliada?⁹

Cholula se convirtió en un gran centro ceremonial durante el horizonte Clásico y por lo tanto fue contemporánea de Teotihuacán. Al parecer, su función principal fue controlar el comercio interior del valle de Puebla-Tlaxcala y las rutas comerciales que conectaban al altiplano central con la costa del golfo y con la zona de Oaxaca. El centro ceremonial tuvo una gran expansión durante este periodo que se reflejó no sólo en el número de edificios construidos, sino en sus dimensiones y en su acabado. El talud y el tablero, elementos eminentemente teotihuacanos, se encuentran entre los vestigios que aún se conservan de estas edificaciones, de los cuales el más importante, por sus dimensiones y por su estructura, que incorporó a varios edificios anteriores, es la gran pirámide, la que todavía permanece en pie, sosteniendo el templo colonial de Nuestra Señora de los Remedios y que constituye el edificio piramidal más grande del continente y el de mayor volumen del mundo. Por estas razones, este monumento (donde se combina la arquitectura indígena con la española) constituye un fuerte atractivo turístico para la región¹⁰.

Según los estudios realizados, durante el periodo Clásico tuvo lugar la mayor parte de las etapas constructivas de la gran pirámide de Cholula. Este impresionante monumento pudo levantarse debido al permanente poblamiento de la ciudad, a su indiscutible importancia económica y política y, sobre todo, a su carácter de ciudad sagrada. No sabemos exactamente a partir de cuándo, pero lo cierto es que Cholula adquirió notoriedad en el México antiguo como ciudad consagrada al culto de Quetzalcóatl¹¹. Tras la caída de Teotihuacán es probable que muchos de los grupos que abandonaron la ciudad de los dioses se hayan establecido en la ciudad sagrada. Pero en el siglo VIII aparecieron en el valle de Puebla y Tlaxcala los olmecas-xicalancas, uno de los grupos más enigmáticos del México antiguo. Los olmecas históricos, como también se les conoce, si bien mostraban una gran influencia de elementos culturales de la costa del golfo, son un grupo diferente cronológica y culturalmente al de los olmecas de Tabasco, la

⁹ Lomelí 2001, Op. Cit., p.29.

¹⁰ Confrontar con: Nigel Byam, C. (1968). *Los señoríos independientes del imperio azteca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

¹¹ *Ibíd.*

cultura madre de Mesoamérica. Su irrupción en el valle poblano-tlaxcalteca acabó con el precario equilibrio que se había mantenido en la zona desde la caída de Teotihuacán y que descansaba en la hegemonía cada vez más amenazada de Cholula. Los olmecas-xicalancas lograron conquistar esta importante ciudad, pero establecieron su principal centro de poder en Cacaxtla. Durante la dominación de los olmecas-xicalancas, Cholula siguió siendo una ciudad habitada, pero su importancia decayó considerablemente, como lo prueba el hecho de que la gran pirámide de Quetzalcóatl haya sido abandonada durante estos años. Es probable que hacia el año 800 su población haya descendido a tan sólo mil habitantes, más o menos. Al parecer, los antiguos habitantes de Cholula se refugiaron en el cerro Zapotecas, al noroeste de la ciudad sagrada, en donde se han encontrado vestigios arqueológicos que parecen comprobar esta hipótesis¹².

El derrumbe de Teotihuacán como el principal centro de poder político y comercial del altiplano central tuvo importantes repercusiones en el valle de Puebla-Tlaxcala. Es probable que la decadencia de Teotihuacán y la relativa facilidad con que Cholula cayó en poder de los olmecas-xicalancas se hayan debido en gran parte a que el control de las rutas comerciales que conectaban al valle poblano con el golfo de México pasó a depender durante el Epiclásico de la poderosa ciudad de Cantona, ubicada en el extremo noreste de la altiplanicie poblana, Cantona fue uno de los centros ceremoniales más grandes de la cultura olmeca-xicalanca, y sólo fue abandonado después de la invasión de los chichimecas en el siglo XI.¹³

Durante el siglo XV y las primeras dos décadas del XVI, el valle poblano-tlaxcalteca fue una de las regiones más densamente pobladas de Mesoamérica, pero también padeció continuos enfrentamientos entre los principales centros de poder local (Cholula, Tlaxcala y Huexotzinco), y entre éstos y el gran poder militar de la Triple *Alianza*, que habían conformado en el valle de México-Tenochtitlán, Texcoco y Tlacopan. En el momento del arribo de los españoles a estas tierras prevalecía en el centro del valle poblano un complejo equilibrio entre los señoríos rebeldes, principalmente representados por Cholula, Tlaxcala y Huexotzinco, los señoríos aliados a los mexicas como Tepeyacac, Cuauhtinchan,

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

Cuauhque-chollan, Tecamachalco y Quecholac, y los fuertes enclaves militares que mantenían en la zona los mexicas y sus aliados de Texcoco y Tlacopan¹⁴. Los notables de México-Tenochtitlán reforzaron sus alianzas políticas y militares en la región del valle de Puebla con enlaces matrimoniales, lo que nos da una idea de la importancia de estos señoríos para los intereses mexicas. Moctezuma I Ilhuicamina concedió en matrimonio a una de sus hijas al rey popoloca de Tepexic, y un hijo de esta unión, y por lo tanto pariente de- Moctezuma II, gobernaba en este reino a la llegada de los españoles. En Tecamachalco, el emperador Axayácatl concedió en matrimonio al rey del lugar una de sus hijas, y de esta unión nació el monarca que reinaba en ese lugar a la llegada de Cortés, mismo que era sobrino carnal de Moctezuma II¹⁵.

Los señores aliados de la Triple Alianza tuvieron una participación muy activa en los diversos conflictos que ésta sostuvo contra tlaxcaltecas, huexotzincas y en menor grado con los cholultecas, que al final lograron concertar una *alianza* con los reinos de la Cuenca de México. De esta manera, Cholula se benefició de la beligerancia entre los otros dos grandes señoríos independientes y los mexicas y sus aliados. A pesar de su mutua animadversión, los huexotzincas hacían las veces de muro de contención por el Sur para los tlaxcaltecas en contra de los mexicas y sus aliados e igual función cumplía Tlaxcala para la frontera norte de Huexotzinco. Pero a principios del siglo XVI y después de su guerra civil, Huexotzinco estaba tan debilitado que incluso participó en una gran *alianza* regional concertada por los mexicas contra los tlaxcaltecas, que fue rechazada después de cruentos combates¹⁶. Las guerras que entablaron los tlaxcaltecas, los huexotzincas y la Triple Alianza tuvieron diferentes motivos, ya que las hubo de conquista, para vengar agravios mutuos, por intereses comerciales, e incluso proliferan las guerras floridas, que tenían como propósito exclusivo conseguir cautivos para sacrificar en las grandes solemnidades religiosas. Esta compleja circunstancias política y militar explica la manera en que los distintos reinos del valle de Puebla – Tlaxcala reaccionaron a la llegada de los españoles¹⁷.

¹⁴ Véase: Lomelí 2001, p.42.

¹⁵ Ídem, p.44.

¹⁶ Ídem, p.45.

¹⁷ Ídem, pp.45-46.

5.1.2. Puebla en el siglo XVI: Conquista militar y espiritual.

El año de 1519 fue crucial en la historia de la región de Puebla y de la futura Nueva España. A mediados de ese año llegaron al valle poblano-tlaxcalteca las noticias del desembarco español en las costas del golfo, de la alianza de Cortés con el cacique de Cempoala y del inminente avance de los extranjeros hacia el altiplano central, lo que implicaba que por fuerza tendrían que atravesar la zona. Los distintos reinos asentados en el extenso valle comenzaron a discutir desde antes que se presentaran los españoles, cuál sería su actitud ante ellos. El propio *tlatoani* de Tenochtitlán, Moctezuma II Xocoyotzin, había mantenido una actitud ambigua, mostrándose obsequioso ante los extranjeros por medio de los emisarios que despachó a su encuentro, pero tratando al mismo tiempo de obtener información sobre su procedencia y de disuadirlos de avanzar hacia el valle de México¹⁸ (más adelante, se vuelve sobre este tema). La historiografía tradicional sobre la conquista la analiza desde dos ángulos: la militar y la espiritual.

La conquista militar

El valle poblano-tlaxcalteca era paso necesario para los conquistadores en su camino hacia Tenochtitlán. Gracias al cacique de Cempoala, Cortés estaba al tanto de la rivalidad entre tlaxcaltecas, huexotzincas y cholultecas, así como de la importancia de la ciudad de Cholula y de su influencia religiosa en todo el altiplano central. Los primeros en entrar en contacto con Cortés y sus hombres fueron los tlaxcaltecas debido a la ruta que éste había seguido (muy cerca del actual camino entre Tlaxcala y Jalapa). Aconsejado por los totonacas, Cortés envió un mensaje al Senado de Tlaxcala pidiendo que se le permitiera avanzar hacia la ciudad y manifestando su interés por concertar una alianza con los tlaxcaltecas. El Senado de Tlaxcala se dividió entre quienes estaban a favor de llegar a un arreglo con los españoles y utilizarlos contra los mexicas, y quienes estaban por que se les *atacara*. Prevaleció una doble vía: aceptaron el avance español, pero al mismo tiempo enviaron un ejército integrado por tropas otomíes

¹⁸ Ídem, p.57.

al mando de Xicoténcatl el Joven a calar el ejército de los conquistadores. Aunque con apuros, los españoles y sus aliados los totonacas lograron salir airoso de la trampa que les habían tendido los tlaxcaltecas. Una segunda batalla favorable a los españoles y las incursiones que ordenó Cortés sobre varios poblados cercanos a Tlaxcala obligaron finalmente al Senado tlaxcalteca a hacer las paces con los extranjeros y a concertar una *alianza* con ellos, lo que introdujo un importante desequilibrio en la correlación de fuerzas en la región¹⁹.

Por su parte, el señorío de Huexotzinco decidió seguir el ejemplo de Tlaxcala y envió una embajada a entrevistarse con Cortés. Aunque los términos de la *alianza* no fueron tan ventajosos como los obtenidos por los tlaxcaltecas, los huexotzincas lograron automáticamente la protección de los españoles y sus aliados en contra de los mexicas y cambiaron drásticamente la correlación de fuerzas en la región occidental del valle, ya que Cholula siguió siendo aliada de los mexicas, pero en clara desventaja frente a sus dos principales vecinos. Si bien es cierto que seguía siendo una ciudad muy importante (según Cortés, tenía 20 000 casas, lo que nos da una población cercana a 100 000 habitantes), también era claro que sólo podía hacer frente a los tlaxcaltecas y a los huexotzincas con el apoyo de los mexicas. Desde que Cortés anunció su intención de seguir adelante hacia Tenochtitlán y de pasar por Cholula, tlaxcaltecas y huexotzincas lo previnieron del peligro de caer víctima de una emboscada en la ciudad sagrada. La desconfianza de los conquistadores aumentó porque los cholultecas le pusieron como única condición para permitirle el paso hacia su ciudad que los tlaxcaltecas acamparan fuera de la misma²⁰.

Hernán Cortés entró a la ciudad sagrada a principios de octubre de 1519, pero el cálido recibimiento del que fueron objeto los españoles no hizo sino avivar las sospechas que ya les habían sembrado los tlaxcaltecas de que sus anfitriones tramaban una emboscada. Como bien señala Lomelí Vanegas, por ser éste uno de los acontecimientos más controvertidos de la Conquista, es difícil determinar hasta qué punto existía la intención de tender una emboscada a los españoles; hasta dónde fue responsabilidad del propio Cortés haber cedido a las sospechas y temores de su gente, atemorizada a su vez por los tlaxcaltecas; tampoco se ha

¹⁹ Véase: Rendón Garcini, R. (1996). *Breve historia de Tlaxcala*. México: F.C.E., p.15.

²⁰ Confrontar con: Lomelí 2001, p.48.

podido comprobar si Moctezuma tuvo algo que ver con los supuestos preparativos de los cholultecas. El hecho cierto es que el 18 de octubre, Cortés ordenó una sangrienta matanza que fue perpetrada en el centro de la ciudad por los españoles y desde la periferia hacia el recinto ceremonial por los tlaxcaltecas que habían acampado en los alrededores, quienes entraron a la ciudad por orden de Cortés. Es muy difícil establecer el número exacto de muertos, pues las distintas versiones discrepan demasiado en este punto, ya que van desde 2000 hasta 20000 víctimas, pero es probable que hayan oscilado entre 5000 y 10000 los cholultecas caídos ese día²¹.

El efecto de la matanza fue doblemente significativo: por su magnitud, pues sin tomar en cuenta la cifra exacta, es claro que ascendió a miles de muertos; lo fue también por la importancia de la ciudad sagrada, ya que Cholula seguía siendo el núcleo religioso más importante del centro de México, la "Roma de Anáhuac", como la llamó dos siglos y medio después el ilustre historiador mexicano Francisco Javier Clavijero. No sólo era destino de numerosas peregrinaciones, sino centro ceremonial al que acudían a legitimarse numerosos reyes y señores de la región y de tierras lejanas mediante solemnes ceremonias de entronización. La noticia de la *matanza* causó alarma no sólo entre los demás reinos de la zona, sino en el valle de México, por lo cual seguramente fue decisiva en la confusión que mostraron inicialmente los mexicas, mientras los españoles se dirigían hacia la gran ciudad de México. Después de la matanza, Cortés recibió juramentos de lealtad al rey de España, de los cholultecas²².

De Cholula, el conquistador español salió rumbo a Huexotzinco, la tercera ciudad importante de la región occidental del valle después de Cholula y Tlaxcala. El conquistador se percató, por la modestia de sus presentes, de la pobreza a la que estaban reducidos los huexotzincas debido al férreo cerco de los mexicas. Desde Calpan, señorío ligado a Huexotzinco, Cortés emprendió el ascenso de la Sierra Nevada en los primeros días de noviembre de 1519, justo por en medio de los volcanes, en vez de rodearlos, para evitar una emboscada en alguna de las cañadas que rodean al volcán Iztaccíhuatl²³.

²¹ Ídem, p.49.

²² Ídem.

²³ Ídem, p.50.

Los europeos se quedaron cerca de ocho meses en el valle de México, primero como huéspedes de los mexicas, luego sitiados tras la imprudente matanza ordenada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor. Durante este lapso, el propio Cortés pasó de camino a Veracruz y posteriormente de regreso a México, después de enfrentarse a Pánfilo de Narváez y derrotarlo, a quien el gobernador de Cuba había enviado con órdenes de aprehenderlo. A su regreso, encontró a los españoles sitiados y ocurrió la trágica y oscura muerte de Moctezuma, quien era prisionero de los españoles, y éstos y sus aliados comenzaron a preparar la retirada. El 30 de junio de 1520 los españoles sufrieron una grave derrota cuando trataban de retirarse sigilosamente de Tenochtitlán, durante la célebre batalla de la Noche Triste. Aunque pocos días después lograron una importante victoria en Otumba, estaban tan maltrechos que regresaron a Tlaxcala a rehacer sus fuerzas y preparar el contraataque²⁴.

Cuando las noticias de lo sucedido en Tenochtitlán llegaron a los principales aliados de los mexicas en el vecino valle, al oriente de los volcanes, éstos maldijeron de inmediato de su supuesta sumisión a la Corona española y se prepararon para la guerra. El nuevo *tlatoani* mexica, Cuitláhuac, envió embajadas a los principales reinos y a la república de Tlaxcala para solicitar que rompieran sus vínculos con los españoles y ayudaran a expulsarlos de estas tierras. Tepeyacac, Itzacan, Tecamachalco y Xalatzinco acudieron a la convocatoria de Cuitláhuac, por lo cual antes de regresar al valle de México los españoles tuvieron que hacer frente a esta amenaza que afectaba directamente su retaguardia, las comunicaciones con Veracruz y la seguridad de sus aliados tlaxcaltecas y huexotzincas.

Las luchas comenzaron originalmente en contra de Tepeyacac debido a que en ese lugar habían interceptado a algunos españoles procedentes de Veracruz y les habían dado muerte. Acto seguido, los dirigentes del reino procedieron a aceptar una guarnición mexica y a ocupar los pasos principales de Veracruz a Tlaxcala. Ante semejante desafío, Cortés se dispuso a encabezar en persona la ofensiva y a restablecer las comunicaciones con la costa, por lo cual salió de Tlaxcala hacia Tepeyacac al frente de 420 españoles y 6000 tlaxcaltecas. En el

²⁴ Ídem.

camino se unieron al ejército del conquistador más hombres procedentes de Cholula y Huexotzinco, que no querían granjearse la enemistad española ni quedar relegados por los tlaxcaltecas. Al frente de un numeroso contingente, Cortés libró una reñida batalla contra los aliados de Tepeyacac en Zacatepec, que logró ganar después de grandes esfuerzos.

Posteriormente, los españoles y sus aliados sostuvieron otro combate en Acatzingo, al término del cual la ciudad de Tepeyacac capituló sin ofrecer resistencia. En represalia por la sublevación, Cortés marcó a varios prisioneros y los repartió entre los españoles y sus aliados, fundando en ese asentamiento indígena la villa de Segura de la Frontera, que con el tiempo recuperó una variante de su nombre indígena: Tepeaca. Estando en esta ciudad, que fue su centro de operaciones durante las campañas que emprendió en el centro del actual estado de Puebla, Cortés escribió su segunda carta de relación al emperador Carlos V²⁵.

Consecutivamente a la caída de Tepeyacac, Cortés logra someter a otras ciudades indígenas (ubicadas en la actual región de Puebla) que eran aliadas a los mexicas como Itzocan y Cuauhquechollan. Por su parte, la conquista del sudeste del hoy estado de Puebla fue bastante fácil. Los principales señores del valle de Tehuacán se apresuraron a enviar emisarios a Cortés después de la campaña de Tepeyacac, en el otoño de 1520. Tehuacán, Zapotitlán y Cozcatlán prestaron juramento de fidelidad al rey de España en Segura de la Frontera a fines de ese año. De esta manera quedó libre para Cortés el camino hacia Oaxaca, región que ya estaba en sus planes conquistar inmediatamente después de que terminara la guerra contra los mexicas²⁶.

Más lenta fue la conquista de la región norte del actual estado de Puebla. Zacatlán estaba a cargo de un gobernante que era súbdito o aliado de la Triple Alianza. Su ubicación era estratégica para cerrar el cerco en torno a los tlaxcaltecas, por lo que hay indicios de que los españoles mandaron *avanzadas* a explorar la zona durante el período que permanecieron en Tlaxcala en el otoño de 1519. Aunque el idioma dominante en Zacatlán era el náhuatl, existía una minoría considerable de totonacas y algunos grupos otomíes, lo que nos da una idea de la

²⁵ Ídem, p.51.

²⁶ Ídem, p.53.

diversidad cultural de la zona. Además de Zacatlán, era importante el señorío de Chignahuapan hacia el Sur y Xuxupango, Chila y Matlactlán al Norte²⁷.

Tras la caída de México-Tenochtitlán, acaecida en agosto de 1521, comenzó a edificarse un nuevo orden económico, político y social en el que los pueblos de indios quedaron sujetos a la autoridad española. Los primeros años fueron sin lugar a dudas los más difíciles, ya que mientras se organizaba la administración de la Colonia, los indígenas quedaron expuestos a las arbitrariedades de los conquistadores, que clamaban por su recompensa. Los conquistadores iban tras la ilusión del oro y la plata, que no se daban en todos lados. Lo que sí abundaba al principio de la dominación española era la mano de obra. La densidad demográfica del altiplano central y el occidente de México es un hecho ampliamente documentado. La población se concentraba ante todo en el valle de México y los alrededores, pero era particularmente densa en el valle de Puebla y Tlaxcala, como se documenta en las obras de los principales cronistas de la Conquista española²⁸.

Aunque la Conquista no terminó con la caída de Tenochtitlán, era obvio para el conquistador español que al mismo tiempo que se avanzaba en lo militar, en otros frentes él debía proceder a organizar el gobierno de los territorios conquistados y sentar las bases para su colonización, hasta que el rey definiera el tipo de gobierno que habría de establecerse en la Nueva España. Aunque en principio el conquistador se mostró a favor de otorgar la libertad a los indígenas pronto cambió de opinión al percatarse de que el volumen de oro, plata y otras formas de riqueza material no alcanzarían para pagar los servicios prestados por sus soldados en la Conquista, y menos aún para atraer colonos a poblar los nuevos dominios. Por eso, a la caída de Tenochtitlán el propio conquistador procedió a repartir el tributo de los pueblos entre sus hombres, en pago por su participación en la campaña militar. Estas primeras concesiones serían posteriormente revisadas por la Corona, que en algunos casos las confirmó y en otros las revocó²⁹.

²⁷ Ídem, p.54.

²⁸ Confrontar con: Universidad Autónoma de Puebla. (1987). *Puebla de la Colonia a la Revolución*. Puebla: UAP, p.23.

²⁹ Ibídem, p.24.

La fórmula jurídica que se escogió para repartir a los pueblos entre los conquistadores fue la encomienda, que ya se había utilizado en las Antillas y que había tenido un efecto desastroso entre la población autóctona, a tal grado que ésta de hecho desapareció. Formalmente la encomienda era un señorío limitado, con derechos y obligaciones definidos con claridad lo mismo para el encomendero que para los pueblos encomendados. El rey concedía al encomendero el derecho a recibir tributos y servicios personales de los habitantes de los pueblos a cambio de ciertas obligaciones políticas, religiosas, militares y económicas. Para empezar, el encomendero quedaba comprometido a mantener la paz y el orden en el territorio encomendado y a defender la tierra en caso de ser requerido por la Corona. Eran obligaciones del encomendero el sostenimiento del culto y la doctrina y la promoción de la evangelización, así como velar por la salud física y espiritual de los indios. Este último fue el aspecto más discutido, ya que durante los primeros tiempos de la encomienda la excesiva carga de trabajo tuvo un papel importante en la muerte prematura de muchos naturales³⁰.

La encomienda no implicaba la propiedad de los pueblos, sino el usufructo del trabajo de sus habitantes. No era por tanto un título de propiedad, sino un derecho, y no podía ser transferido ni negociado. No era tampoco heredable, salvo que el rey así lo autorizara, por lo cual, a la muerte del beneficiario una encomienda podía revertir a la Corona o bien ser adjudicada a un familiar del encomendero difunto o a otro beneficiario sin nexo alguno con el anterior, dependiendo de las circunstancias políticas y económicas del momento en que tuviera lugar el deceso.

Las ciudades del valle poblano estuvieron entre las más codiciadas por Cortés y sus lugartenientes. Algunos ejemplos ilustran la cuestión. La ciudad sagrada de Cholula fue encomendada inicialmente por Cortés a Andrés de Tapia, pero en 1529 la primera audiencia dividió la encomienda entre Diego Fernández de Proaño y Diego Pacheco, quienes la perdieron en 1531 al elevarse a la categoría de corregimiento, por lo cual pasó directamente a manos de la Corona. Huejotzingo fue uno de los señoríos más disputados, ya que el propio Cortés lo reservó para sí originalmente, pero más tarde le fue incautado por la Corona, que

³⁰ Ídem, p.25.

lo concedió a Gonzalo de Salazar, quien a su vez fue despojado por la primera Audiencia, que a su vez la cedió a Diego de Ordaz; desde 1532 permaneció bajo el dominio directo de la Corona. Calpan formó parte de la provincia de Huejotzingo hasta que en 1539 la Corona convino en concederlo en encomienda a un sobrino de Diego de Ordaz; sus tributos estuvieron asignados a particulares hasta el siglo XVIII. El antiguo reino de Itzocan, que cambió su denominación durante la dominación española al de Izúcar, fue concedido en principio en encomienda a Pedro de Alvarado, a quien le fue confiscado por la primera Audiencia en 1529, pero luego le fue devuelto; a su muerte, la Corona recuperó la cabecera y asignó en compensación el tributo de algunos pueblos a Jorge de Alvarado, hermano de Pedro. Cuauhquechollan, cuyo nombre degeneró con el paso de los años a Huaquechula, también fue asignado a Jorge de Alvarado, cuyos descendientes conservaron ambas encomiendas hasta bien entrado el siglo XVII. Este proceso de asignaciones y reasignaciones de ciudades y pueblos se dio en toda la región de Puebla y, en general, de México³¹.

Distintas causas fueron determinantes para que el sistema de encomiendas fuera limitado por la Corona y comenzara una lenta pero irreversible tendencia a la desaparición. En primer lugar, los constantes abusos de los encomenderos fueron ampliamente documentados por los religiosos que se dirigieron al rey de España, tanto por la vía epistolar como en persona, para denunciar el trato que recibían los indígenas y lo contraproducente que resultaba esta actitud de los encomenderos para los planes de evangelización. Por lo tanto, la Corona endureció su posición a partir de las leyes de 1544 y siguió la política de recuperar el control directo de tantos pueblos como le fuera posible³².

En segundo lugar, la crisis demográfica que sobrevino como consecuencia de la Conquista, de los maltratos y sobre todo de las epidemias que trajeron consigo los españoles, cambió drásticamente en unas cuantas décadas el mapa de la población indígena. Durante el siglo XVI siete grandes epidemias asolaron el altiplano central y la mayor parte de las provincias conquistadas en el Occidente y el Sur. La primera ocurrió entre 1520 y 1521 y fue un factor decisivo en la derrota de los mexicas. Más tarde, se desataron las epidemias de 1531, 1545, 1564, 1576,

³¹ Lomelí, 2001, Op. Cit., p.56.

³² Véase: Lomelí, 2001, p.59.

1588 y 1596. El desplome de la población indígena fue tan alarmante que las órdenes mendicantes fundaron hospitales para indios en las zonas más densamente pobladas. Sin embargo, el resultado final fue una brutal reducción de la población novohispana, que tenía su origen en el acelerado proceso de desaparición de su principal componente: el indígena³³.

La posibilidad de que los nuevos territorios quedaran despoblados fue una amenaza real, tal como lo muestran los cálculos que se han efectuado para cuantificar los efectos de las epidemias. Aunque no hay acuerdo sobre las dimensiones de la crisis demográfica, es probable que el número total de habitantes del territorio que después ocupó la Nueva España haya llegado a 22000 000 de habitantes en 1519, año en el que se inició un impresionante descenso que representó una reducción de cerca de un tercio de la población hasta 1540.

Un nuevo desastre demográfico tuvo lugar entre 1545-1548, probablemente la peor de todas las epidemias registradas durante la Colonia. Con una población indígena sobreviviente cercana a 3 000 000 de habitantes a mediados del siglo XVI nuevas epidemias reducen aún más el número de indígenas hasta tocar fondo tal vez en el año de 1620, cuando la población indígena se estabiliza en poco menos de un millón. Un porcentaje importante de esta población (probablemente la quinta parte) habitaba en el actual estado de Puebla³⁴.

A finales del siglo XVI la fuerza de trabajo, tan abundante en el tiempo de la Conquista, se había vuelto escasa, y el que era un territorio densamente poblado cuando llegó Cortés, durante la segunda mitad del siglo se llenó de baldíos que nadie trabajaba y que poco a poco comenzaron a ser ocupados por los ranchos y las primeras haciendas que aparecieron en la región. El desplome de la población tuvo un papel importante en la declinación de las encomiendas que aún quedaban y aceleró la aparición de nuevas unidades económicas, pero la defensa que presentaron los encomenderos para mantener este sistema fue tenaz, por lo cual en varios lugares sobrevivió hasta buena parte del siglo XVII³⁵.

³³ Ídem.

³⁴ Ídem, p.59-60.

³⁵ Ídem, p.60.

Fundación de Puebla (abril de 1531)

Tres fueron las causas principales para la fundación de la Ciudad de Puebla. La primera consistía en que al repartirse las encomiendas del territorio de Nueva España entre los primeros colonizadores españoles y los soldados conquistadores (cuestión que se analizó con anterioridad), hubo algunos que no recibieron tierras. Para solucionar este problema se pensó en la fundación de nuevos poblados y ciudades, en donde el español trabajara sin requerir de la mano de obra indígena³⁶.

Otra causa fue que, si bien habían sido aprobadas las encomiendas fundadas en el territorio conquistado, este sistema no era bien visto por el monarca español. El tributo indígena dado al conquistador mermaba en gran parte, lo que el rey de España podría percibir si los indígenas trabajaban la tierra y entregaban el tributo directamente a la realeza. Por esta razón, la Corona inició su plan para combatir el sistema de encomienda. Este consistía en la fundación de nuevas ciudades y en la paulatina prohibición de las encomiendas por medio de leyes³⁷.

Finalmente, entre las ciudades de Veracruz y México no había ninguna ciudad donde los viajeros y comerciantes se detuvieran a descansar, revisar la mercancía y proveerse de lo necesario para continuar el viaje. Así, se pensó en fundar una población entre el Puerto de Veracruz y la capital de la Nueva España, en tierras que no hubieran sido otorgadas a algún español, ni que fueran posesiones de los indígenas, ni tampoco en las que hubiera algún asentamiento prehispánico.

Las tres razones anteriores fueron la causa de que el gobierno de la Nueva España, desde 1530, pusiera en práctica lo planeado. Así se dieron facilidades a españoles para poblar la tierra conquistada, para que por medio de su trabajo, principalmente el agrícola, pudieran subsistir, además de generar más cultivos para la economía novohispana, todas las actividades antes mencionadas se hacían

³⁶ Confrontar con: Hirschberg, J. "La fundación de Puebla de los Ángeles. Mito y realidad". (2006). En Contreras, C. y M. A. Cuenya (Ed.), *Ángeles y constructores. Mitos y realidades en la historia colonial de Puebla (Siglos XVI-XVII)*. México: BUAP, p.335.

³⁷ *Ibidem*, p.336.

a la usanza española. Las tierras que se escogieron y que tenían las características de cultivo, fueron las situadas entre las ciudades de Tlaxcala y Cholula. Para fundar la nueva ciudad se reunió a un grupo de españoles que no tenían posesiones y se les trasladó a un sitio entre la ladera sur de una colina, a la que se le llamó Cerro de San Cristóbal (hoy cerros de Loreto y Guadalupe), y la parte oriente del arroyo hoy llamado de San Francisco. Estos, fueron acompañados por los frailes Toribio de Benavente Motolonía, Jacobo de Testera, Luis de Fuensalida, Alonso Juárez y Diego de la Cruz³⁸.

Es importante observar que en la mayor parte de los textos sobre la historia de Puebla en el siglo XVI, señalan que su fundación se debió a un sueño de un fraile franciscano. El que escribe la presente tesis no niega la posibilidad del “sueño fundacional” del fraile, pero precisa que dicha evocación o fantasía se explica ante el contexto histórico social. El sueño era una expresión de un deseo colectivo insatisfecho que tenían los europeos aquí residentes por entonces. En la obra de Mariano Fernández Echeverría y Veytia sobre la fundación de la ciudad se plantea que el obispo de Tlaxcala, fray Julián Garcés, tuvo la víspera de la fiesta de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael (que la Iglesia celebra el 29 de septiembre) un sueño de tipo providencial. En aquella ocasión, y de acuerdo a Fernández de Echeverría (1992), el prelado soñó:

[...] un hermoso dilatado campo, por medio del cual corría un cristalino río, y estaba rodeado de otros dos que le ceñían y le circunvalaban, poblado de variedad de yerbas y flores, cuya amenidad fomentaban y entretenían diferentes ojos o manantiales de agua que brotaban esparcidos en todo su terreno, haciéndole entender al venerable prelado que aquél era el lugar que tenía el señor preparado para la fundación que se pretendía, a cuyo tiempo vio descender de los cielos a él algunos ángeles que, echando los cordeles, planteaban y delineaban la nueva población³⁹.

Según esta crónica, al día siguiente de ese sueño, el obispo Garcés convocó a los religiosos franciscanos que se encontraban en la ciudad de Tlaxcala (entre ellos Motolinía), así como a algunos principales, tanto españoles como indígenas, a quienes contó su visión y comunicó su decisión de salir a buscar personalmente

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1992). *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado, p.13.

un predio como el que había, soñado en los alrededores de la ciudad. Acompañado de este grupo, el prelado salió de Tlaxcala hacia el Sur, y habiendo caminado cinco leguas llegó a un paraje que reconoció al instante, como el lugar de su sueño, en el que debería asentarse la ciudad que por tal motivo se llamó Puebla de los Ángeles, ya que éstos habían funcionado como autores intelectuales para su fundación⁴⁰.

Sea la leyenda anterior el primero de los muchos relatos que señalan el aspecto, sobre el que existen múltiples divergencias, de la elección del nombre para el nuevo poblado. Por su parte Germán List Arzubide (1958) propone que, olvidándose de los angélicos personajes, la elección del nombre surge en torno a la relación existente entre el obispo de Tlaxcala, fray Julián Garcés, y el monasterio español de Santa María de los Ángeles, mientras que la designación de Puebla se relaciona con las nombradas *cartas pueblas*, que eran documentos reales a través de los que la corona autorizaba la fundación de nuevos poblados⁴¹.

Como se observa, realidad e imaginación estuvieron presentes en la creación de Puebla. El hecho cierto fue que el 16 de abril de 1531 fue oficiada la primera misa, razón por la cual se toma como fecha de fundación de la ciudad. Sin embargo, es la fecha de fundación otro de los aspectos en que existen divergencias, distintas versiones, dado que el investigador Fernández de Echeverría y Veytia (1992), nos dice que la primera fundación se hizo del otro lado del Río San Francisco, del lado norte del Templo que erigió la orden Franciscana, y que prevalece hasta nuestros días⁴².

El lugar en que se levantó esta enramada y se celebró la primera misa, han dicho algunos pocos instruidos, que fue en el portal llamado de Borja, confundiéndola con la primera iglesia que se fabricó después, cuando se formalizó la fundación por septiembre, a esta otra parte del río, pero no es así, porque es la fundación indudable que la primer planta y delineación de la ciudad y las primeras casas que se fabricaron en esta ocasión, fue en el Alto de san Francisco en el terreno que se extiende detrás del convento y corre hacia el sureste hasta las faldas de los Remedios, hacia el nordeste, hasta la del cerro de Betlém, llamado antes

⁴⁰ Ibídem, p.14.

⁴¹ Véase: List Arzubide, G. citado por Hirschberg, J. (2000).

⁴² Corroborar con: Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1992). *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*.

de San Cristóbal y por el sudoeste hasta el paraje en donde está hoy la iglesia que llaman de Techan; que la presente es todo feligresía de la parroquia de la Santa Cruz y es muy probable que esta enramada donde se dijo la primera misa estuviese en el mismo sitio en que hoy está la iglesia de dicha parroquia, en donde había de tiempo inmemorial una pequeña ermita, conocida vulgarmente como Cruz de los españoles, acaso por haberla puesto para memoria cuando se trasladaron a la otra parte del río, al modo que lo hicieron en México con la que hoy se venera en la capilla que llaman de los Talabarteros.⁴³

Se dice que el nuevo poblado tuvo que sortear diversas dificultades, entre las cuales destacan las inundaciones en la época de lluvia, de tal manera que el nuevo centro urbano tuvo que trasladarse al otro lado del río, donde ahora se asienta el centro de la ciudad de Puebla, por tal razón se habla de una segunda fundación el día 29 de septiembre, fecha en que se celebran a los arcángeles San Miguel y San Gabriel. Por lo que no resulta coincidente el hecho de que la veneración al arcángel San Miguel cobrara importancia en tantos lugares del territorio poblano.

El problema que surge a raíz de la fecha de fundación de Puebla es un tanto complejo, pues se estaría hablando de más de una fundación, por lo que el acto de fundar la ciudad debe entenderse como un proceso mucho más amplio y difícil de lo que regularmente se piensa.

En agosto de 1531, el Oidor licenciado Juan de Salmerón, solicitó y obtuvo algunos privilegios para la nueva "Puebla". La Corona Española determinó conceder el título de ciudad a la "PUEBLA DE LOS ÁNGELES", otorgando también a sus habitantes el privilegio de no pagar impuestos personales y comerciales durante 30 años. Estos privilegios fueron acordados en Cédula expedida por la Reina Gobernadora en Medina del Campo el 20 de marzo de 1532⁴⁴. Esta última Cédula fue recibida con retraso, por lo que el Lic. Salmerón la entregó el 25 de febrero de 1533 en una ceremonia solemne. Se dieron a los pobladores tierras a perpetuidad, granos para la siembra y otras ayudas y, así fue

⁴³ Fernández, 1992, pp.59-60.

⁴⁴ Durante el siglo XVI, la ciudad de Puebla recibió las cinco siguientes cédulas reales:

1. *Cédula de la Reina Isabel de Portugal, dada en Medina del Campo, el 20 de marzo de 1532, dándole el título de Ciudad de los Ángeles.*
2. *Cédula Real con el Escudo de Armas, dada en Valladolid el 20 de junio de 1538.*
3. *Cédula Real con título de Noble y Leal Ciudad, en Valladolid el 12 de julio de 1558.*
4. *Cédula Real de Muy Noble y Leal y Leal Ciudad, en Toledo el 24 de febrero de 1561.*
5. *Cédula Real de Muy Noble y Muy Leal Ciudad, dada en Madrid el 6 de febrero de 1576.*

el principio de la que es hoy una gran metrópoli. Es de justicia reconocer que el licenciado Salmerón tuvo un papel protagónico en el planeamiento, fundación, crecimiento y desarrollo de esta ciudad de los Ángeles, a la que siguió con gran interés aún cuando ya lejos de México formaba parte del Consejo de Indias⁴⁵.

El nuevo asentamiento surgía imponente entre aguas renovadas, dado que la nueva Puebla empezaba a provocar rivalidades, incluso con la ciudad Capital de la Nueva España. La Audiencia necesitaba fortalecer y garantizar el éxito del nuevo poblado, por lo que solicitaron a la Corona diversos privilegios para la ciudad; el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia menciona que en 1533 la corona otorga a Puebla el título de ciudad; se le eximió de pagar el impuesto de alcabalas por un periodo de treinta años y en 1538 se le otorga escudo de armas⁴⁶.

Puebla adquiere un modelo urbanizado con una fuerte influencia renacentista, tal como lo requería el imperio español de aquella época, caracterizado por la simetría y el balance, de esta manera, las manzanas se hicieron en forma rectangular de 100 por 200 varas castellanas; para las calles se estableció un ancho de 14 varas⁴⁷. El trazado de la ciudad reflejaba aquel orden y funcionalidad que se pretendían extender a todos los demás aspectos de la nueva ciudad. Además de ofrecer una traza rectangular para aprovechar el espacio que conformaba el asentamiento se le asignó una orientación específica que permitía el buen uso del terreno y su situación climática:

La orientación de la nueva traza fue “nor-noroeste a sur-sureste el que recorre los lados cortos. El giro hacia el este forma con el meridiano un ángulo de 24° y 30°”. Esta orientación respondía, según expresa el historiador poblano Antonio Carrión, a las necesidades de aprovechar la pendiente natural que ofrecía el terreno, para que en épocas de lluvias las calles no se inundaran, y que el agua corriera por inclinación natural al cause del río San Francisco; así también, a fin de “resguardar las aceras de las calles de los rayos directos del sol” durante la época de los grandes calores (abril-mayo), y para proteger a sus pobladores de los perniciosos vientos del Norte.⁴⁸

⁴⁵ Confrontar con: Fernández, 1992, Op. Cit., p.15.

⁴⁶ Véase: Fernández, 1992, p.128.

⁴⁷ Las medidas de las manzanas eran de 91x182 m, según Contreras, C. y M., Cuenya en su obra *Puebla de los Ángeles: historia de una ciudad novohispana*. (2007). Puebla: BUAP.

⁴⁸ Contreras y Cuenya, 2007, pp.36-37.

La ciudad de Puebla adquirió organización y equilibrio incluso en la repartición de terrenos para establecer nuevos solares para construir viviendas, tanto españoles como indígenas; con el fin de tener a disposición mano de obra que participara en la construcción de la ciudad, en 1531 el oidor Salmerón firmó un acuerdo en el cual cada vecino español pudo disponer de treinta indígenas para levantar sus casas, sin embargo, dicho acuerdo sólo contemplaba un determinado lapso de tiempo, así que el Ayuntamiento dispuso en 1550 el otorgamiento de algún sitio para que los indígenas hicieran sus casas, cubriendo de esta manera la necesidad de mano de obra libre y permanente, lo que dio origen a la formación de los barrios indígenas⁴⁹.

Los primeros asentamientos indígenas comenzaron a poblar terrenos en los alrededores del río San Francisco, rodeando el templo de la orden franciscana, dado que los indígenas eran de origen tlaxcalteca denominaron a esta comunidad *tlaxcaltecapan*, a ésta siguieron diversos asentamientos, al norte de la traza estaban Xanenetla y Xonacatepec; al poniente Cholultecapan y Huejotzicapan, los que formaron el barrio de Santiago; en torno a la iglesia de San Sebastián se formaron los barrios de San Sebastián, San Pablo de los Naturales y Santa Ana, San Antonio y San Miguelito; al noroeste el barrio de Texcoco, y al noreste el de San José. A las orillas de la comunidad de Tlaxcaltecapan surgieron los barrios de San Juan del Río, El Alto y Techan, mientras que al sureste fue conformado el barrio del Carmen y más hacia el este, separado por el río San Francisco, se formó el barrio de Analco⁵⁰.

Los asentamientos indígenas cumplieron con una doble necesidad del gobierno español, primero, se cubrió la necesidad de mano de obra y actividades productivas básicas de la ciudad, y después formaban parte del plan de evangelización católica con el cual se pretendía consolidar el poderío, tanto material como espiritual, del imperio español.

Dado que los barrios se especializaron en distintas actividades productivas requeridas por la ciudad, los asentamientos indígenas empezaron a identificarse con una ocupación específica: el barrio del Alto era ocupado por albañiles,

⁴⁹ Ibídem, p.9.

⁵⁰ Confrontar con: Contreras y Cuenya, 2007, pp.39-40.

Xanenetla por ladrilleros, Analco por panaderos y herreros, La Luz por loceros, Los Remedios por carboneros, Santiago por carpinteros, San José por tejedores, San Antonio y Santa Ana por hilanderos, etc. Esta agrupación de gremios se vio consolidada al otorgar a los barrios “santos patronos” identificados ampliamente, según la advocación europea, como protectores de los oficios que se practicaban en cada uno de los diversos asentamientos indígenas, reforzando con ello la identidad de cada barrio. De esta manera la actividad barrial giró en torno al templo, se encontraba a la parroquia como base de la organización territorial eclesiástica en la Nueva España⁵¹.

La Conquista espiritual

Seguramente los lectores de la presente tesis hayan oído la expresión de "conquista espiritual" pero acaso no todos sepan exactamente a qué se refiere. En la búsqueda de materiales para preparar este estudio, encontramos que la frase se debe al francés Robert Ricard. Por "conquista espiritual" quería expresar sencillamente el proceso de cristianización e hispanización de los indígenas durante el siglo XVI⁵².

Como bien ha señalado la historiadora Alejandra Moreno Toscano⁵³, la problemática de la cristianización e hispanización del indígena, en última instancia de su "occidentalización", estuvo también ligada a la necesidad de justificar la expansión imperial europea. ¿Qué derechos tenía España para someter nuevos territorios bajo su dominio? ¿La guerra de conquista era una guerra justa? Esas preguntas, de respuestas conflictivas, se encontraron en la base de toda la acción colonizadora de España en América. Parecía justo, dentro de la tradición occidental cristiana, que un príncipe cristiano reconquistara aquellos territorios que se habían perdido en las batallas contra los infieles, puesto que los detentaban de manera ilegítima. Pero los indígenas no podían considerarse infieles en el mismo sentido de los moros.

⁵¹ Confrontar con: Contreras y Cuenya, 2007, p.43.

⁵² Véase: Ricard, R. (1986). *La conquista espiritual de México*. México: F.C.E.

⁵³ Confrontar con: Moreno Toscano, A. (2003). “La era virreinal”. En *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, p.60.

Los indígenas americanos fueron considerados más bien como gentiles (gente de otras naciones). Y como gentiles, por derecho natural, gozaban legítimamente de la posesión de sus territorios. Entonces, ¿era justa la guerra que se les hacía? ¿Se justificaba la dominación de sus territorios por un monarca cristiano? La presencia del hombre en tierras americanas no encajaba bien en la concepción del mundo occidental, y esto produjo grandes polémicas sobre la condición de los hombres. Más adelante, se volverá sobre esta cuestión, pero, por ahora, basta señalar las distintas alternativas que tenían ante sí los europeos: por una parte, si los indígenas se consideraban infieles, entonces ocupaban ilegítimamente sus territorios; si, por el contrario, eran gentiles, entonces eran los dueños legítimos de sus tierras y los españoles no tenían derecho alguno para despojarlos. Pero, a su vez, si eran bárbaros, entonces, como diría Aristóteles, eran siervos por naturaleza y su dominio no sólo era justo, sino necesario. A la inversa, si eran considerados en un plano de igualdad con los cristianos, con los mismos derechos y obligaciones, el dominio colonial resultaba condenable.

Durante los primeros años de la conquista esas ideas se opusieron continuamente; pero a medida que lograron consolidarse aquellas que justificaron la expansión de los imperios occidentales, a medida que, de algún modo, se legalizó la nueva condición servil de los habitantes del Nuevo Mundo, esas preguntas dejaron de hacerse.

Si bien en la historia las fechas nunca señalan cortes definitivos, pueden utilizarse como puntos de referencia. De la misma manera como la conquista militar se divide en dos momentos diferentes a mitad del siglo XVI, la conquista espiritual pasa por dos periodos distintos. El primero abarcaría desde la llegada de la primera misión franciscana en 1523 hasta mediados del siglo. El segundo cubre los años que siguen a 1555, fecha en que se reúne el Primer Concilio Mexicano y empieza a definirse la situación que prevalecerá durante el resto de la época colonial.

La primera etapa tiene características bien definidas. La labor de los misioneros parece más libre e independiente durante esos años. Se ensayan diversos métodos de evangelización, nacen instituciones originales como respuesta concreta al problema de evangelizar a los indígenas. Entonces se piensa

que el indígena debe ser el mejor instrumento para la conversión de sus semejantes. La labor de los misioneros se centra en la educación de los jóvenes indígenas para lanzarlos después a la aventura de conquistar y occidentalizar su propio mundo. Se cree abiertamente que el indígena debe ser preparado para ejercer actividades sacerdotales. Se acepta que si el indígena puede recibir sacramentos, puede también impartirlos. Durante esos primeros años se estudian y conservan las lenguas vernáculas, a las que se traducen los textos fundamentales del cristianismo. En suma, se piensa que entre los indígenas americanos podrá recuperarse la pureza del cristianismo primitivo corrompido en Europa. América, y concretamente el mundo indígena, aparece a los ojos de los primeros misioneros como la materia ideal para realizar las utopías soñadas en la vieja Europa⁵⁴.

Durante el segundo periodo, a partir del medio siglo, se redefinirán radicalmente esas primeras proposiciones. De manera sistemática se limitan poco a poco, en aras de la ortodoxia, las libertades de acción y de creación de instituciones de que habían gozado los primeros misioneros. De la misma manera como se inicia el proceso de centralización de las decisiones en manos de la corona española, se reducirá la libertad de acción de las órdenes regulares sometiénolas a la autoridad de los obispos.

Varias de las instituciones que florecieron durante los primeros años del siglo XVI tendrían un declive cuando el apoyo material que recibían de las autoridades decayó. Contra la idea de que el indígena podía alcanzar las dignidades sacerdotales, comienza a triunfar la posición que defendía la idea de que no estaba capacitado para dedicarse a estudios superiores. En lugar de mantener vivas las lenguas indígenas, se tomará el partido de la hispanización progresiva de los naturales. Se ha tratado de explicar ese cambio de actitud recordando la situación que prevalecía en Europa. En efecto, debe tenerse presente que a mediados de siglo, al asumir Felipe II la corona, España se convierte en la defensora de una ortodoxia cristiana amenazada por el cisma luterano. Pero hay que explicar también ese cambio en función al desarrollo mismo del proceso de la conquista. A mediados de siglo quedarán definidas las principales estructuras de dominación colonial.

⁵⁴ Ídem, pp.61-62.

La cristianización e hispanización de los indios se convirtió en una función del Estado. Por lo mismo, para apoyar su estructura, tendrá que diseñarse dentro de una situación de dependencia colonial. Como la organización social, la espiritual queda polarizada entre dos mundos: el de la República de los Españoles y el de la República de los Indios⁵⁵.

Es así que, más que crisis de conciencia, la conquista espiritual forma parte integrante del proceso de dominación colonial del siglo XVI. En varios sentidos fue mucho más radical y violenta ésta que la propia conquista militar. Los conquistadores militares mantuvieron, con algunas modificaciones, ciertas estructuras sociales y de poder autóctonas, como el *calpulli*, el tributo y ciertas formas colectivas de prestación de servicios personales. En cambio, para construir el cristianismo, los conquistadores espirituales, se esforzaron en destruir cualquier pervivencia de la concepción del mundo prehispánico. Destruyeron las bases de todas las relaciones espirituales en un mundo que descansaba fundamentalmente sobre una concepción religiosa de la vida. Con ello se aseguraba su occidentalización; así se inició el proceso de desaparición de las antiguas culturas⁵⁶. Al respecto existe una frase del filósofo alemán Hegel (el maestro de Carlos Marx) que dice lo siguiente: “quien domina las conciencias, domina la sociedad”. Ello puede aplicarse a distintas situaciones, tanto del pasado como del presente y futuro.

El hecho de convertir masivamente a los indígenas, y con ello justificar la conquista, produjo la creación de instituciones originales, la aplicación de métodos y técnicas de conocimiento desconocidas en Occidente. Una gran parte de esos procedimientos y de esas instituciones se derivaron de la observación y el estudio de actividades prehispánicas. Pueden ponerse algunos ejemplos. Uno de ellos sería la aplicación de métodos de enseñanza (y evangelización) que utilizaran simultáneamente las capacidades receptoras audiovisuales del individuo. Como se sabe, los indígenas mexicanos habían logrado desarrollar un tipo de escritura nemotécnica por la que se asociaba a una imagen figurada todo un conjunto de conocimientos. Los cuadros religiosos que adornaron las primitivas

⁵⁵ Ídem, pp.62-63.

⁵⁶ Ídem.

iglesias americanas, más que ser concebidos como ornato, eran un instrumento efectivo de la evangelización.

Como bien señala la historiadora Alejandra Moreno Toscano es “en el siglo XVI, el siglo de la conquista, el momento en que se rediseñan las relaciones sociales de estos pueblos. La conquista militar y la conquista espiritual, partes integrantes de un mismo proceso, dejan dibujadas las líneas generales de acción que seguirá la Nueva España”⁵⁷.

Aunque algunos religiosos llegaron a México antes de finalizar la conquista, la primera misión enviada a Nueva España con licencia del Emperador (pero todavía sin autoridad del Papa) fue la de 1523, integrada por tres franciscanos flamencos: fray Juan de Aora, fray Juan de Tecto y fray Pedro de Gante. La fundamental labor de dichos misioneros (en especial la de fray Pedro de Gante), que sentó las bases de la evangelización novohispana en muchos aspectos, sería completada un año más tarde con la llegada de doce franciscanos españoles. Estos frailes iniciaron una evangelización sistematizada, con poderes especiales concedidos por el Sumo Pontífice y con un plan organizado respecto a su forma de vida y su misión en las nuevas tierras, que había sido designado por el ministro general de la Orden, fray Francisco de los Ángeles, en dos documentos básicos: la Instrucción y la Patente y obediencia entregadas a fray Martín de Valencia y sus religiosos. De esta forma, como explicó fray Toribio Motolinía, miembro destacado de este grupo de “los Doce”, el año 1524 fue para los indígenas el “año de la venida o advenimiento de Dios, y así, comúnmente se dice, fue “el año que vino Nuestro Señor; el año que vino la fe”⁵⁸. Junto a los franciscanos trabajarían pocos años después otras dos órdenes mendicantes: los dominicos, cuya primera misión llegó a México en 1526, y los agustinos, que iniciaron su tarea misional en 1533. Estas tres órdenes llevaron a cabo lo que Ricard (1986) ha definido como la «fundación de la Iglesia mexicana»⁵⁹.

De acuerdo a la información existente sobre los misioneros, podemos percatarnos mejor de su papel desempeñado en estas tierras del Nuevo Mundo. Si por una parte ellos ejercieron un importante papel religioso y social en favor del

⁵⁷ Toscano, 2003, p.66.

⁵⁸ Ricard 1986, p.15.

⁵⁹ Ídem, p.17.

dominio español en América (y, por tanto, de la sumisión política y religiosa del indígena al Imperio) por la otra, debemos reconocer que esta sumisión de los indios debía llevar consigo la adquisición de aquellos derechos propios de su nueva condición de vasallos de la Corona española. La defensa del Imperio, por un lado, y del indígena, por otro, caracterizaron así la actuación de los religiosos, provocando diversos conflictos con el poder colonial, e incluso con la Corona española, cuyos intereses económicos en América contribuían a empeorar la situación de los naturales. De manera general, sin embargo, los monarcas atendieron las peticiones de los religiosos en favor de los indígenas (al menos desde el punto de vista jurídico) y convinieron con ellos en la necesidad de alejarlos de los españoles debido a los abusos cometidos por éstos en contra de los naturales y a su nociva influencia en el terreno moral, actitudes que dificultaba la tarea de conversión⁶⁰.

La propia formación de la sociedad novohispana provocó, durante todo el siglo XVI, una continua intromisión de dominios entre los distintos poderes civiles y eclesiásticos que fueron instalándose en la colonia. Ya en 1525, el cabildo de la ciudad de México denunciaba el afán de los religiosos franciscanos por ejercer la jurisdicción civil y criminal y, todavía a finales de siglo, el dominico fray Francisco Jiménez dirigía una dura crítica al virrey Marqués de Villamanrique por haber interferido en la jurisdicción eclesiástica al encarcelar a un fraile de su congregación e incluso al propio comisario franciscano, Alonso Ponce⁶¹.

Ahora bien, resulta importante señalar aspectos relevantes de la labor de los misioneros en la región de Puebla, región que atañe a la presente tesis. Hay que señalar que los alrededores de la ciudad de Puebla fueron escenarios de las primeras fundaciones franciscanas en la América continental. Aunque en sentido estricto la prédica de la nueva religión la habían iniciado los religiosos que acompañaban a Cortés, la evangelización como trabajo sistemático comenzó con la llegada de los religiosos que enviaron las tres órdenes religiosas principales: franciscanos, dominicos y agustinos, llegados en ese orden. Los primeros franciscanos enviados expresamente para la evangelización del Nuevo Mundo, los

⁶⁰ Ídem, p. 18.

⁶¹ Ídem, p. 19.

célebres "12", fundaron los primeros monasterios en la región de Puebla y Tlaxcala, al mismo tiempo que procedían a la evangelización del valle de México. Las primeras fundaciones fueron cuatro, dos en el valle de México: Texcoco y Churubusco (que pronto se trasladó a México), y otras dos en la región de Puebla: Tlaxcala y Huejotzingo⁶².

Resulta interesante destacar que los conventos del siglo XVI conservan un marcado carácter de fortaleza, tanto en su concepción como en sus principales elementos arquitectónicos. En un principio seguramente esta característica se debió al temor de una posible rebelión o de una incursión de los grupos indígenas que no habían sido sometidos todavía. Pero en el centro del actual estado de Puebla era sumamente improbable un ataque de esta naturaleza hacia mediados del siglo XVI cuando se levantaron los principales conventos que aún se conservan sobre las primeras edificaciones relativamente modestas, lo que hace pensar que elementos arquitectónicos como las almenas y los contrafuertes cumplían también una función simbólica. Dentro del proyecto evangelizador, el Nuevo Mundo ofrecía todas las oportunidades para una evangelización perfecta a los ojos de misioneros, que condenaban las desviaciones idolátricas de los indios, pero que estaban convencidos de la sinceridad de su fervor religioso y esperaban encauzarlo a la única y verdadera religión⁶³.

El convento que serviría de modelo para los demás establecimientos franciscanos del centro y el sur del actual estado de Puebla es también uno de los más logrados exponentes de la arquitectura conventual del siglo de la Conquista: San Miguel Huejotzingo, que conserva su amplio atrio, sus cuatro capillas pozas, su capilla abierta, el claustro con todas sus dependencias, la iglesia con uno de los pocos altares del siglo XVI que sobreviven. Sus pinturas murales nos ofrecen una de las representaciones iconográficas más fieles del programa misionero de los primeros franciscanos. Las capillas pozas de Huejotzingo y las del convento vecino de San Andrés Calpan son probablemente las más bellas y algunas de las mejor conservadas. Muestran la adaptación creativa de la iconografía católica del siglo XVI que realizaron los maestros canteros indígenas⁶⁴.

⁶² Véase: Lomelí, 2001, pp. 60-61.

⁶³ Ídem, p.62.

⁶⁴ Ídem.

Por su parte, el convento de San Gabriel en Cholula (que en la actualidad está en servicio) se erigió sobre la pirámide principal del centro ceremonial que estaba en funciones cuando arribaron los españoles, ya que la gran pirámide se encontraba abandonada por entonces. Su gigantesco claustro corresponde a gran parte de la *plaza* en la que tuvo lugar la matanza ordenada por Cortés. Sus grandes proporciones nos muestran la importancia del lugar, así como la abundancia de mano de obra indígena. Pero, sin lugar a dudas, la obra más notable de este gran conjunto arquitectónico es la capilla real, muy similar en su planta y en su concepción arquitectónica a la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de México, hoy desaparecida⁶⁵.

Si bien los franciscanos fueron los principales evangelizadores del actual estado de Puebla, no fueron los únicos. Los dominicos, quienes arribaron en 1526, tuvieron una importante presencia evangelizadora en la región de Tlahuican, en el actual estado de Morelos, y un particular interés evangelizador en los valles de Oaxaca, por lo cual decidieron consolidar un corredor de establecimientos religiosos entre ambos puntos que pasaba por la tierra caliente y la Mixteca poblanas. Sus fundaciones más importantes en la zona fueron los conventos que establecieron en Izúcar y en Tepeji de la Seda. Al sur del Popocatepetl también estuvieron activos los agustinos, quienes habían llegado a la Nueva España en 1533 y fundaron establecimientos en Chiautla y Chietla. Años después, estos religiosos emprendieron de manera más sistemática y permanente la evangelización de un sector importante de la Sierra Norte, sobre todo el corredor que va del actual estado de Hidalgo a Tuxpan, sobre el que fundaron el convento de Huauchinango⁶⁶.

Varios años después de la caída de Tenochtitlán y de la conquista del altiplano central, los franciscanos iniciaron la evangelización de la Sierra Norte de Puebla. Como base de operaciones en la zona fundaron un pequeño convento en Teziutlán, pero poco después decidieron concentrar sus esfuerzos en la evangelización del centro y el occidente de la Nueva España, por lo cual reasignaron a sus hombres hacia esas regiones. Como parte de esta estrategia, en 1567 entregaron el convento de San Juan Teziutlán al clero secular, que decidió

⁶⁵ Ídem, p.63.

⁶⁶ Ídem.

entre otras cosas el cambio de advocación por la de Santa María. También fue transferido San Francisco Atempa, que surgió como una visita de Tlatlahuquitépec. El clero secular emprendió entonces la evangelización de la Sierra Norte, tarea que requirió un constante y prolongado esfuerzo, lleno de altibajos⁶⁷.

En verdad, el traspaso amistoso de parroquias y visitas por las órdenes religiosas al clero secular no fue muy frecuente. Por lo contrario, a medida que se afianzó la autoridad episcopal comenzaron a surgir conflictos cada vez más frecuentes entre los cleros secular y regular, sobre todo en torno a las principales parroquias, que en la diócesis de Puebla lo mismo que en la arquidiócesis de México y otras jurisdicciones eclesiásticas estaban en manos de las órdenes religiosas, por la sencilla razón de que habían sido ellas las que habían emprendido la mayor parte del esfuerzo evangelizador. Durante la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a aumentar las presiones de los obispos a la Corona, para que en ejercicio del regio patronato sobre la Iglesia de las Indias los autorizara a secularizar las parroquias en poder del clero regular. Sin embargo, el poder de las órdenes religiosas era tan grande que el proceso de secularización fue muy lento y tuvo frecuentes interrupciones⁶⁸.

En el caso del obispado de Puebla, las órdenes religiosas se habían fortalecido no sólo por su labor misionera, sino por su actividad en la propia capital episcopal. Los franciscanos fueron los primeros en establecer una iglesia en Puebla de los Ángeles y muy pronto se les unieron dominicos y agustinos, que edificaron imponentes conventos en esa ciudad. Era evidente que no se podía secularizar de forma rápida la gran cantidad de establecimientos franciscanos levantados en las cabeceras de los antiguos señoríos indígenas⁶⁹.

Aunque llegaron durante la segunda mitad del siglo XVI, los jesuitas alcanzaron muy pronto una importante presencia en la región de Puebla. A escasos seis años de su llegada a la Nueva España, el cabildo de la Puebla de los Ángeles dirigió una invitación al provincial de la Compañía para que se asentaran en esa ciudad, por lo cual los jesuitas se apresuraron a establecer la Casa de

⁶⁷ Confrontar con: Lomelí, 2001, pp. 63-64.

⁶⁸ Véase: Lomelí, 2001, p. 64.

⁶⁹ Ídem.

Ejercicios del Espíritu Santo en 1578, que con el tiempo llegaría a ser el principal colegio de la ciudad de Puebla. Al año siguiente fundaron el Colegio de San Jerónimo, y entre 1581 y 1583 la Compañía adquirió o recibió, en donación, varias casas en el centro de la ciudad, lo que le permitió comenzar las obras de su primera iglesia en Puebla y construir un edificio para el Colegio de San Jerónimo, que durante sus primeros cuatro años de existencia había permanecido como anexo de la Casa y Colegio del Espíritu Santo. El cabildo de la ciudad apoyó decididamente los planes de expansión de la Compañía de Jesús en Puebla, con numerosas mercedes para sufragar los gastos de los colegios y de la construcción de su templo, y también mediante sucesivas autorizaciones para ampliar sus edificios, incluso a costa de cerrar algunas calles del centro. Estas mercedes incluyeron dos canteras, de donde salieron recursos para terminar el primer templo de los jesuitas en Puebla, concluido y solemnemente consagrado en 1600⁷⁰.

Como se decía con anterioridad, la organización territorial eclesiástica consistía en una estructura cuya base eran las parroquias. En los siglos XVII y XVIII, Puebla de los Ángeles estaba dividida en cinco parroquias y El Sagrario Metropolitano. El segundo abarcaba casi en su totalidad la antigua traza de la ciudad, constituida, según Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz, por 106 manzanas, por lo cual su jurisdicción cubría la mayor población, españoles y mestizos conformaban la amplia mayoría⁷¹.

En cuanto a la jurisdicción de las parroquias, San José siendo la más antigua y también la más poblada, abarcaba una amplia extensión que contenía diversos barrios como San José, Xanenetla, del Refugio, Santa Anna, San Antonio y los pueblos de San Felipe Hueyotlipan, San Jerónimo Caleras y San Pablo Xochimehuacan. Aunque la mayoría de los feligreses pertenecientes a esta parroquia eran naturales, la presencia de mestizos y españoles era importante, sobre todo los que habitaban en el barrio de San José, ya que era el más integrado al centro de la ciudad⁷².

⁷⁰ Ídem, p. 65.

⁷¹ Contreras y Cuenya, 2007, p.44.

⁷² Ídem, p. 45.

La parroquia de San Marcos, sirvió de ayuda al Sagrario Metropolitano antes de ser considerada una parroquia como tal en el año de 1767, su jurisdicción abarcaba los barrios de Santa Ana y San Pablo de los Naturales. El territorio de la parroquia de San Sebastián se extendía sobre los barrios de Santiago, San Diego, San Matías, San Miguel y las haciendas de San Cosme, los ranchos de Agua Azul, el Populo y gallinero, los molinos de mayorazgo, de En medio y de Amatlán, a pesar de abarcar un gran terreno físico su feligresía era escasa.

La parroquia del Santo Ángel Custodio, ubicada en Analco abarcaba un amplio territorio hacia el oriente y sureste de la traza, contenía los barrios de La Luz, Nuestra Señora de los Remedios y Analco, los molinos del Cristo, Santa Bárbara y de Guadalupe, los ranchos de Carreto y San Bartolomé, y el pueblo de San Baltasar. En lo correspondiente a la jurisdicción de la parroquia de la Santa Cruz, que en un principio formaba parte de la parroquia de San José, contenía a los barrios de Xonaca, Xonacatepec, El Alto, San Juan del Río, y el rancho de Amalucan⁷³.

Las parroquias jugaron un papel esencial en la administración y funcionalidad de la ciudad, al menos durante todo el periodo colonial que abarca el enorme periodo del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, a través de este tipo de organización territorial y de población, el Estado Virreinal tenía un control directo sobre la conducta de los pobladores, tanto urbanos como rurales. De allí que el sistema parroquial fuese una sólida base para el control de los asuntos espirituales, de salud pública e incluso de carácter civil.

En otro orden de ideas, existen distintos estimados sobre la cantidad de religiosos españoles sufragados por la corona que participaron en labores misionales en América. Recientemente el investigador Gil Albarracín estima la cantidad en unos 14.894, que aparecen distribuidos de la manera siguiente en las centurias coloniales: 7 misioneros en el siglo XV, 6,039 en el siglo XVI, 3,603 en el siglo XVII, 4,499 en el siglo XVIII y solamente 756 en el siglo XIX, lo que se explica esta última cifra, ya que en el primer cuarto de este último siglo tuvo lugar

⁷³ Ídem, p.46.

el proceso insurgente americano, que trajo como resultado que la mayoría de las naciones se independizaron de la metrópoli española⁷⁴.

Según este mismo autor, la cifra real debió ser un poco mayor, pues seguramente deben incluirse posibles estancias no controladas, así como habría que añadir las órdenes y congregaciones femeninas que a partir de 1540 contaron con conventos de *concepcionistas*, *clarisas*, *dominicas*, *agustinas*, *carmelitas descalzas* o *capuchinas*, entre otras. Pero, de acuerdo a Gil Albarracín, de cualquier modo, se trata de una cifra que, incluyendo los de las zonas de colonización portuguesa, nunca debió de llegar a los 20.000 frailes en un poco más de tres siglos de colonización hispánica⁷⁵.

5.1.3. Puebla: Siglos XVII y XVIII. Aspectos Relevantes

Siglo XVII

En el transcurso del siglo XVII la ciudad de Puebla de los Ángeles y la fértil región que la circunda alcanzaron un notable desarrollo económico a pesar del contexto general de crisis demográfica que prevaleció en la Colonia durante la primera mitad de la centuria. Este auge no se vivió con la misma intensidad en todo el territorio que ocupa hoy el estado de Puebla, ya que las regiones de la Sierra Norte, el Valle de Tehuacán y la Mixteca poblana no se vieron tan directamente beneficiadas con el crecimiento y esplendor que alcanzó la ciudad de Puebla durante el siglo XVII. Sin embargo, incluso en estos casos, el segundo siglo de la dominación española resultó ser clave para definir vocaciones productivas, tendencias demográficas y sobre todo para cimentar la formación de una nueva sociedad, mestiza en sus manifestaciones culturales pero con una fuerte supervivencia de tradiciones y estructuras sociopolíticas indígenas, ante todo en determinadas regiones⁷⁶.

⁷⁴ Confrontar con: Gil Albarracín, A. (2006). “Las órdenes mendicantes y su misión en América”. En *Scripta Nova. Revista de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Corroborar con: Lomelí, 2001, p.76.

El gran laboratorio del mestizaje fue el valle de Puebla y Tlaxcala, en donde la segunda ciudad española del virreinato convivía e interactuaba con sus barrios indígenas, y los pueblos vecinos con las haciendas y ranchos propiedad de españoles. A las dos grandes tradiciones culturales que se entrelazaron en este valle, la de las culturas mesoamericanas y la española, católica y occidental, se añadieron elementos culturales procedentes incluso de Asia y de otros dominios del Imperio español, porque la gran prosperidad de la ciudad y su importancia comercial fueron determinantes para que sus intercambios mercantiles y culturales enriquecieran su acervo cultural.

Ciudad de marcados contrastes sociales y culturales, Puebla de los Ángeles brilló con luz propia durante el siglo XVII en la Nueva España, al mismo tiempo de que prosperaban las haciendas y los pueblos de su entorno y que comenzaba la lenta recuperación demográfica de la Sierra Norte y el sigiloso, pero continuo crecimiento económico de las fortunas ganaderas de Tehuacán y de las grandes plantaciones azucareras de los alrededores de Izúcar. En términos generales, podemos afirmar que el siglo XVII fue benéfico para los habitantes del territorio que hoy pertenece al estado de Puebla, porque fue un periodo de mestizaje racial y cultural y de recuperación económica y demográfica⁷⁷.

La exuberancia que alcanzó la ciudad de Puebla de los Ángeles durante este siglo no hubiera sido posible sin la prosperidad económica que disfrutó la región de la que era su gran capital. Entre los historiadores existe consenso en afirmar que hasta el tercer cuarto del siglo XVII el comportamiento de la actividad económica de la región de Puebla siguió la tendencia ascendente y por momentos fue mejor que el de la economía novohispana en conjunto. El rápido crecimiento económico que registró la región hasta la primera década del siglo XVII parece haberse prolongado con altibajos hasta después de 1650, incluso entre 1626 y 1640 la ciudad de Puebla y su área de influencia se beneficiaron de las inundaciones que asolaron el valle de México y en particular la capital del virreinato, a tal grado que se discutiera la conveniencia del traslado del gobierno virreinal a la Puebla de los Ángeles.

⁷⁷ Ídem, p.77.

La diversificación de la economía es otra característica de la región en la primera mitad del siglo XVII. La abundancia de mano de obra y de materias primas a precios accesibles contribuyó a que se desarrollara desde la segunda mitad del siglo XVI, la producción de artículos que originalmente estaban destinados a satisfacer las necesidades locales, pero que pronto conquistaron otros mercados dentro de la colonia. Diversas manufacturas comenzaron a producirse en las inmediaciones de Puebla, incluidos artículos de loza, cerámica, cuero y vidrio. La producción de jabón y velas también alcanzó un enorme crecimiento en estos años, convirtiendo los talleres poblanos en los principales abastecedores del mercado novohispano. Pero sin lugar a dudas el acontecimiento económico de mayor importancia durante este periodo fue el rápido crecimiento de los obrajes textiles, Puebla se convirtió en una ciudad productora de telas que servían para abastecer al resto de la Nueva España e incluso al virreinato del Perú⁷⁸.

El auge económico de la región coincide también con su momento político más importante en los tres siglos de la dominación española: los nueve años en que gobernó la diócesis de Puebla y ejerció una influencia decisiva en los asuntos de la Colonia el obispo Juan de Palafox y Mendoza. Además de las credenciales académicas, eclesiásticas y políticas que acompañaban al obispo, es preciso mencionar un dato decisivo para comprender su poder y al mismo tiempo su apego a la sede episcopal de la ciudad de los ángeles: durante los años en que Palafox fue obispo de Puebla, esa diócesis fue la más rica de la Nueva España, situación que se prolongó hasta la primera década del siglo XVIII. Se ha llegado a afirmar que el obispado poblano era dos veces más rico que el arzobispado de México y varias veces más que las diócesis de Michoacán y Antequera de Oaxaca⁷⁹.

Por esa época el territorio de la diócesis era inmenso, ya que se extendía del golfo de México al Pacífico; dentro de sus límites se encontraba todo el territorio de los actuales estados de Puebla y Tlaxcala, la mayor parte de Veracruz y una parte de Guerrero. Pero a pesar de lo extenso de este obispado, se ha

⁷⁸ Ídem, pp.77-78.

⁷⁹ Ídem, p.78.

afirmado que la mayor parte de la riqueza que se generaba en él procedía de la región que actualmente ocupa el estado de Puebla y del puerto de Veracruz⁸⁰.

En cuanto a sus construcciones más significativas, debe hablarse de la renombrada Catedral de Puebla proyectada por Francisco Becerra. Su edificación comenzó en 1575, en su construcción participaron los indios de Cholula y de Tlaxcala. A partir de 1580 las obras comenzaron a sufrir continuas interrupciones, hasta que en 1624 se suspenden. No fue hasta la asunción de Juan de Palafox como obispo (en 1640) en que se reanudaron las obras, pero ya con un proyecto arquitectónico diferente. En esta nueva versión, la catedral vista de frente y por detrás adoptó una estructura piramidal, puesto que las cinco naves se encuentran escalonadas para facilitar la iluminación de los interiores.

Como generalmente sucede, las grandes obras traen consigo grandes problemas. En la construcción de la catedral de Puebla se contrataron a cerca de 1,500 oficiales y peones, lo cual hizo que Palafox aportara recursos de su propia herencia y que elevara la recaudación del diezmo, medida que lo enfrentó con las fuertes órdenes religiosas de la región y, en particular, con los jesuitas, quienes iniciaron una fuerte lucha legal contra el obispo que en 1648 perdió la batalla y fue llamado de regreso a España⁸¹. A pesar de todo, el 18 de abril de 1649 se llevó a cabo la consagración de la catedral poblana, la cual sirvió de marco para dar despedida al obispo Palafox, considerado en la actualidad como un gran reformador y protector de las ciencias y las artes⁸².

Sin duda, la catedral de Puebla ejerció una gran influencia en la arquitectura religiosa de la ciudad durante el siglo XVII. Pero si la catedral de Puebla asombra por su grandiosidad, el conjunto urbano no va a la zaga. Existe una gran cantidad de parroquias, iglesias, capillas y valiosos ejemplares de la arquitectura civil construidos durante ese siglo. Mencionemos sólo algunos ejemplos.

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Sobre la vida y obra de Juan de Palafox existe mucha información. Tres libros son básicos. El de Cristina de la Cruz de Arteaga y Falguera (1992), titulado *Una mitra entre dos mundos: la de don Juan de Palafox y Mendoza*. Puebla: Gobierno del Estado. El de Gregorio Bartolomé titulado *Jaque mate al arzobispo virrey*. (1991). México: F.C.E., y el de Antonio Rubial. (1999). *La santidad controvertida*. México: F.C.E.

⁸² Confrontar con: Cruz de Arteaga, 1992, p.34.

La sencilla fachada de la iglesia de Santo Domingo no indica la existencia dentro de la que fue catalogada como la octava maravilla del mundo y que, en todo caso, es una de las obras maestras del barroco mexicano: la capilla del Rosario. Construida en el año 1690 bajo la dirección del maestro Francisco Pinto, la capilla expresa, con su exuberante decoración, un lenguaje simbólico basado en un impecable orden teológico, que gira en torno a las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad representadas en la nave que conduce a la cúpula, en donde la gracia, representada por una joven coronada, se encuentra acompañada de los siete dones del Espíritu Santo, presente a su vez en forma de una paloma, el símbolo de la paz y la sabiduría. Bajo esta espléndida cúpula, un ciprés de mármol de Tecali guarda la imagen de nuestra Señora del Rosario custodiada por santo Domingo, oculto en la penumbra de la parte superior del camarín de la Virgen. Como bien señala Lomelí (2001), “tratado de escultura y teología, la capilla del Rosario resume la magnificencia del barroco culto novohispano”⁸³.

Varios autores coinciden en señalar que la capilla del Rosario tiene para el barroco culto la misma importancia que Santa María Tonanzintla para el barroco popular. Esta última iglesia está ubicada muy cerca de la ciudad de Puebla, en las inmediaciones de Cholula, a cuyo centro ceremonial seguramente estuvo ligado en la época prehispánica se levanta el pueblo de Tonanzintla, lugar de culto a la diosa madre antes de la llegada de los españoles, quienes se establecieron ahí, tal como lo hicieron sobre otros adoratorios similares, un santuario mariano. A diferencia de la capilla del Rosario, las muchas imágenes de santos y alegorías que adornan el interior de la iglesia no responden a un plan teológico claramente establecido, ya que cumplen ante todo funciones ornamentales. La decoración de Santa María Tonanzintla es, en palabras de Francisco de la Maza, “la recreación plástica de la naturaleza y de sus delicias eternas”. Este autor señala que en el coro se encuentra representada una orquesta singular, integrada no por ángeles, sino por niños indígenas. A lo largo de la nave, decorando la cúpula y en torno al tabernáculo, se despliega una gran cantidad de figuras de argamasa que representan dentro de un estilo barroco ingenuo, popular, una gran cantidad de flores, niños que surgen de ellas, cariátides, ángeles, santos, todos con marcada

⁸³ Confrontar con: Lomelí, 2001, p.91.

influencia indígena⁸⁴. Casi llegando al camino que une a Puebla con Atlixco se encuentra otra iglesia notable, más todavía por su exterior que por su interior: San Francisco Acatepec, cuya fachada cubierta de azulejos es otra joya del barroco poblano. En la ciudad de Puebla también se construyeron varias iglesias, en muchas de las cuales se empleó una combinación típica del barroco poblano: azulejos, ladrillos y argamasa. Lamentablemente, muchas iglesias (sobre todo en la ciudad de Puebla) perdieron sus altares originales, barrocos la mayoría de ellos, para ser remplazados por altares neoclásicos, más fríos y sobre todo, ajenos al estilo arquitectónico de los templos. Sin embargo, la gran cantidad de pinturas y esculturas que se conservan del barroco poblano permite que nos demos una idea de la fastuosidad interior de los templos a fines del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII⁸⁵.

Siglo XVIII

Si bien el siglo XVIII fue de recuperación económica y demográfica para la Nueva España en su conjunto, no fue así para la región de Puebla y Tlaxcala. La ciudad de Puebla y su zona de influencia fueron asoladas por epidemias y la actividad económica descendió considerablemente, en contraste con la expansión de la que se beneficiaron otras regiones del actual estado de Puebla, como los valles de Atlixco y Tehuacán. La declinación de la ciudad de Puebla, que siguió siendo la segunda ciudad del virreinato, se debió en parte a la fuerte competencia que le presentó, lo mismo en la producción de cereales que de granos otras regiones de la Nueva España que se beneficiaron de la reactivación económica de la minería en la segunda mitad del siglo XVIII, principalmente el Bajío⁸⁶.

Ahora bien, a pesar de la baja de la economía poblana y de las epidemias, la ciudad de Puebla mantuvo una intensa actividad cultural: produjo a varios intelectuales que participaron de la Ilustración, vivió los últimos destellos del barroco y atestiguó la entronización del neoclásico como estilo dominante en las

⁸⁴ Confrontar con: Maza, F. (1971). *Páginas de arte y de historia*. México: INAH, p.73.

⁸⁵ Confrontar con: Lomelí, 2001, p.92.

⁸⁶ Véase: Lomelí, p.100. Se denomina como el *El Bajío* a una región geográfica y cultural del centro de la nación mexicana que comprende principalmente el territorio no montañoso de cinco estados del país: Guanajuato, Querétaro, Morelia, Michoacán y Jalisco.

artes plásticas. También conservó una importante influencia política, aunque en los últimos años de la dominación española el obispado de Puebla fue superado en rentas no sólo por la arquidiócesis de México, sino por el obispado de Michoacán⁸⁷.

La formación de la intendencia de Puebla representó un cambio importante en la organización política y administrativa del territorio y en las relaciones de poder dentro de la demarcación. Por primera vez en la historia de la ciudad, el obispo tuvo el contrapeso de una autoridad civil de alta jerarquía y con jurisdicción en la mayor parte de su territorio, por lo cual dejó de ser el hombre más poderoso de la demarcación o por lo menos tuvo que resignarse a compartir el poder. La consolidación de la autoridad del intendente fue posible gracias a que la metrópoli española nombró para este cargo a un funcionario muy capaz, al que mantuvo al frente del cargo hasta la guerra de Independencia⁸⁸. Diversos factores parecen haber confluído para que el auge económico que vivieron la ciudad de Puebla y el extenso valle en el que está enclavada cediera el paso a una larga depresión. Un elemento importante para explicar la declinación económica de nuestra área de estudio a fines del siglo XVII, y sobre todo durante la primera mitad del XVIII, es la pacificación del norte y el florecimiento de otras zonas dentro del virreinato que compitieron con los productos poblanos (como las áreas pertenecientes a El Bajío).

Por otra parte, al mismo tiempo que otras regiones del virreinato comenzaban a competir con los productos de la región poblana, la ciudad de México se estabilizó después de un periodo de constantes inundaciones que en varias ocasiones habían hecho que las autoridades virreinales consideraran el traslado de la capital virreinal a Puebla. Aunque el problema de las inundaciones no fue resuelto por completo, las obras hidráulicas realizadas en el valle de México redujeron su frecuencia e intensidad, por lo cual, durante el siglo XVIII no se volvió a plantear la posibilidad de cambiar la sede del poder virreinal. Al mismo tiempo, los nobles y vecinos más importantes de la ciudad de Puebla comenzaron a adquirir casas en la capital e incluso muchos de ellos se mudaron.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Corroborar con: Commons, A. (1971). *Geografía de las divisiones territoriales del estado de Puebla*. México: UNAM, p.76.

De esta manera, la ciudad de Puebla y su zona de influencia dejaron de atraer inmigrantes en los últimos años del siglo XVII y comenzó a expulsar población hacia la capital virreinal, el puerto de Veracruz y la tierra caliente de la depresión del Balsas, donde empezó a incrementarse la producción de caña de azúcar a mediados del siglo XVIII⁸⁹.

No se descarta que otros factores de tipo estructurales (y menos pasajeros que la combinación de hambrunas y epidemias o a los vaivenes del comercio) hayan contribuido a la declinación económica de Puebla por entonces. Existen señales de una progresiva degradación ecológica de la región por la sobreexplotación a la que estuvo expuesta durante la mayor parte de los siglos XVI y XVII e incluso se piensa que tal agotamiento de recursos naturales empezó a realizarse desde el horizonte Posclásico mesoamericano.

En particular, es muy probable que haya habido una disminución relativa en los niveles de precipitación y en los de las corrientes superficiales de agua, lo que trajo consigo la aparición de rendimientos decrecientes en la agricultura poblana, justo cuando comenzaban a surgir otras regiones productoras de granos y cereales. La pérdida de competitividad de los cultivos locales restó a su vez rentabilidad a las incipientes industrias locales, lo que creó un círculo vicioso que empujó a la economía de la región al estancamiento⁹⁰.

Si bien la economía comenzaba a declinar, la ciudad de Puebla siguió compitiendo en suntuosidad con la de México durante las primeras décadas del siglo XVIII. En 1697 el cabildo autorizó nuevas obras en la catedral de Puebla para remplazar las rejas de madera del coro por unas de hierro forjado. Entre 1719 y 1722 fue remplazada la sillería del coro por un espléndido trabajo de marquetería en el que se utilizaron también incrustaciones de marfil⁹¹. Una combinación arquitectónica, característica de la región de Puebla y Tlaxcala, que se desarrolló y extendió durante los últimos años del barroco y los primeros de la llegada del neoclásico es la mezcla de ladrillo, argamasa, cantera y azulejo en los exteriores.

⁸⁹ Véase: Lomelí, 2001, p. 102.

⁹⁰ Ídem, p.103.

⁹¹ Ídem, p.111.

Dentro de la arquitectura religiosa, el máximo exponente de esta variante del barroco es la basílica de Ocotlán en Tlaxcala, pero en Puebla existen también varias iglesias y el ejemplo más conocido de arquitectura civil dentro de este estilo en la casa del Alfeñique, llamada así porque la decoración en argamasa es tan recargada que parece hecha de dulce. Esta combinación se extendió tanto en la ciudad y en el valle de Puebla, que sigue siendo predominante en varias calles importantes del centro histórico poblano, como en los colegios situados a un costado de la catedral y en el palacio episcopal⁹².

Una de las últimas maravillas del barroco poblano fue la iglesia de la Compañía de Jesús, que se reedificó a mediados del siglo XVIII en el mismo lugar que habían ocupado los sucesivos templos que los jesuitas habían construido contiguos al Colegio del Espíritu Santo. La obra llama la atención por varios elementos originales: su cimborrio es único, ya que no es cúpula por su planta cuadrada y por carecer de pechinas; el pórtico de acceso sobre el que descansan las torres y el coro de la iglesia le confiere un aire de originalidad y de distinción; su fachada de mampostería profusamente decorada, que contrasta con la sobria fachada del colegio adyacente, por citar sólo los más llamativos. El cabildo hizo una recomendación a los jesuitas para que enrejaran el pórtico de su nueva iglesia para evitar desmanes. Orgullosos de su templo, los jesuitas lo dedicaron solemnemente en 1767, el mismo año en el que Carlos III ordenó su expulsión de todos sus dominios. Como bien señala Lomelí (2001):

[...] la dedicación del templo de la Compañía tiene por lo tanto el doble simbolismo de cerrar con broche de oro la fecunda y polémica contribución de los jesuitas al esplendor de la segunda ciudad del virreinato, al mismo tiempo que representa la culminación de un estilo arquitectónico y, hasta cierto punto, de la ideología que contribuyó a reforzar⁹³.

En efecto, para 1767 ya se vislumbraban en el horizonte importantes cambios en el arte, en la política y en la sociedad, promovidos desde la corte de España. En este siglo XVIII se desarrolló un fuerte enfrentamiento entre los cleros secular y regular poblanos por obtener el control de las parroquias. Esta situación había estado latente desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando quedó claramente

⁹² Ídem, p.112.

⁹³ Lomelí, 2001, p.113.

definida la división episcopal de la Nueva España y comenzó a afianzarse la autoridad de los obispos en sus respectivas sedes.

Ya durante el siglo XVII se produjo una gran ofensiva del clero secular en la diócesis de Puebla, que se vio frenada entre otras cosas por la caída del obispo Palafox, que sirvió de ejemplo para que muchos otros obispos se fueran con más tiento en sus relaciones con las órdenes religiosas. Pero la actitud timorata de los reyes de la Casa de Austria ejercía una fuerte influencia en la lentitud con que marchaba la secularización. Carlos V y Felipe II habían reconocido siempre el papel fundamental que habían desempeñado las órdenes en la evangelización y, aunque sus descendientes se mostraron partidarios de avanzar en la secularización, su propia debilidad personal y el temor hacia las siempre airadas protestas de las órdenes los hicieron mantener una actitud vacilante, que unas veces impulsaba y otras frenaba dicho proceso⁹⁴.

En 1700 una nueva dinastía comenzó a gobernar a España: la casa de Borbón, originaria de Francia y con ideas muy diferentes a las de sus antecesores. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI comenzaron a introducirse importantes reformas en el gobierno y en la administración de la metrópoli. Pero durante el reinado de Carlos III algunas de las reformas que ya se habían ensayado en la península y otras más que fueron diseñadas y aplicadas por sus funcionarios comenzaron a cambiar aceleradamente el orden que durante más de dos siglos había prevalecido en la Nueva España. Una de esas reformas, probablemente la más cautelosa y mejor ejecutada, fue la secularización de las parroquias que aún permanecían en poder de las órdenes religiosas y que en realidad seguían siendo la mayoría⁹⁵.

En cuanto al problema religioso, un suceso de suma importancia se relaciona con la expulsión de los jesuitas en este siglo, quienes contaban con una fuerte presencia en el estado de Puebla. En verdad, ya desde mediados del siglo XVII su poder era considerable (debido a sus fundaciones religiosas e intereses económicos). Un siglo después, cuando la dinastía de los Borbones comenzó a endurecer su actitud contra los hijos de san Ignacio hasta llegar a decretar su

⁹⁴ Confrontar con: Lomelí, 2001, p.113.

⁹⁵ Véase: Grosso, J. C. y Caravaglia, J. (1996). *La región de Puebla y la economía novohispana*. México: Instituto Mora y BUAP, p.46.

expulsión en 1767, esta influencia se había acrecentado, por lo cual, la expulsión de los jesuitas se sintió con gran intensidad en la ciudad y en el obispado de Puebla, al mismo tiempo que la causa para la beatificación de Palafox (el enemigo de los jesuitas) era reactivada por órdenes directas del rey de España⁹⁶.

La llegada a la Nueva España en 1765 del visitador José de Gálvez marca el inicio del esfuerzo más ambicioso del Imperio español por reestructurar la administración colonial desde el siglo XVI, cuando se organizaron las principales instituciones coloniales, se trazó la división territorial y se sentaron las bases para la división eclesiástica que fue evolucionando a partir de entonces. Su actuación como visitador tuvo consecuencias que trascendieron su estancia en estas tierras, ya que sirvieron como base para un ambicioso programa de reformas que buscaba centralizar el control político y administrativo de las colonias en la monarquía española, en menoscabo de las autoridades tradicionales como virreyes, gobernadores, capitanes generales y audiencias, por considerar que en ocasiones estas instancias de gobierno servían mejor a los intereses de los grupos de poder locales que a los del rey de España. Para llevar a cabo la reforma administrativa, Gálvez propuso la desaparición de los alcaldes mayores y la creación de un nivel de gobierno intermedio entre los virreyes o capitanes generales y los subdelegados (funcionarios que remplazaron a los alcaldes mayores) y corregidores, con autoridad política, administrativa, judicial y hacendaría. Este nivel de gobierno sería el de las intendencias, sistema que ya se había ensayado en la península desde Felipe V con algunas interrupciones y que había sido adaptado en España a partir de una estructura similar existente en Francia. Los intendentes serían funcionarios de carrera de la administración española, de preferencia peninsulares, pero en todo caso no oriundos de los territorios que gobernarían⁹⁷.

La *Ordenanza de Intendentes* de 1786 dividió el territorio de la Nueva España en 12 intendencias. Una de ellas era la de Puebla, asentada en la mayor parte del territorio de la diócesis de Puebla pero con varias diferencias importantes: la primera y más significativa era que el puerto de Veracruz y las ciudades de Córdoba, Orizaba y Jalapa, por citar sólo las más importantes, quedaron dentro de una intendencia aparte, la de Veracruz. Tlaxcala tampoco

⁹⁶ Véase: Grosso y Caravaglia, 1996, p.47.

⁹⁷ Confrontar con: Grosso y Caravaglia, 1996, p.48.

formó parte de la intendencia de Puebla, como originalmente habían previsto los encargados de las reformas, por las fuertes protestas que elevaron ante el rey y su Consejo de Indias los antiguos aliados de los españoles durante la Conquista.

De esta manera, el territorio que quedó comprendido dentro de la intendencia de Puebla, aunque denso y extenso, era mucho menor al que tenía bajo su jurisdicción el obispo. El simple hecho de que Veracruz hubiera quedado fuera de la intendencia de Puebla refleja, tanto el interés de las autoridades españolas por reducir el poder de los grupos más influyentes de Puebla, como las aspiraciones de los veracruzanos de sacudirse la tutela poblana. A fines del periodo colonial, cuando sobrevino la crisis de la monarquía española, en la península estaba muy avanzado un proyecto para crear nuevas diócesis en la Nueva España, entre ellas la de Veracruz, que se iba a erigir con territorio tomado de la diócesis de Puebla y de la arquidiócesis de México, principalmente.

5.1.4. Las imágenes recíprocas

Los indígenas vistos por los europeos

Ciertamente, la llegada de los europeos al continente americano incidiría en los distintos campos (económicos, sociales, políticos, filosóficos y religiosos). ¿Cómo incluir a los amerindios en la explicación de la Sagrada Escritura? Explicaciones no faltaron por entonces. Así, fray Andrés de Olmos intenta insertar el origen de las poblaciones precolombinas en el corazón de tres acontecimientos bíblicos, como Baudot (2004) lo expresa:

- 1) la diversificación de los idiomas y la dispersión de los pueblos después de la edificación de la Torre de Babel [...]
- 2) la huida de ciertos habitantes del país de Sichem cuando el reparto de Canaán por Jacob [...]
- 3) la expulsión de los cananeos, de los ameritas y de los jebuseos cuando la entrada de Israel en la Tierra Prometida⁹⁸.

⁹⁸ Baudot, G. (2004). “Los modelos históricos de una sociedad mestiza en México: la reescritura del pasado precolombino”. En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, p.380.

Y estas tentativas van a proseguir hasta los esfuerzos de los dominicos fray Diego Duran y fray Gregorio García a principios del siglo XVII, para saber si los amerindios son los descendientes de las diez tribus perdidas en los tiempos del cautiverio de Israel bajo el rey asirio Salmanasar. En los paradigmas de los religiosos europeos no cabían, por entonces, otras explicaciones.

Los distintos estudios de los religiosos franciscanos de Nueva España realizada hasta 1578 (Olmos, Motolinía, Martín de la Coruña, Las Navas, Sahagún, etc.) responden, en parte, al objetivo de interpretar la historia indígena de acuerdo al texto bíblico. Sin duda, estas investigaciones aportaron información trascendente, pero muchas de sus valoraciones son muy cuestionables. Al respecto, el estudioso francés Baudot se pregunta:

¿no hay acaso manipulación de los datos históricos, sociales y religiosos de la verdadera realidad precolombina pasada, para poder procurar en su lugar, en un relato que se ofrece en el siglo XVI, un modelo social e histórico más conforme con las finalidades construidas por el cristianismo, y quizá más apto para edificar una sociedad cuya finalidad es el término del devenir humano inspirado por ciertas lecturas del *Apocalipsis*, lo que parece haber sido el ideal y el proyecto secreto de algunos evangelizadores seráficos?⁹⁹

Sin embargo, según el propio Baudot, bien parece ser que ha habido, desde finales del siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII, una voluntad de escribir y describir el pasado indígena de otro modo, preservando muchas de sus realidades que sostengan su identidad propia, pero proponiéndolas aquí también de un modo muy particular para brindar un discurso histórico conforme a los nuevos valores de la sociedad mestiza que estaba gestándose en aquel tiempo. En pocas palabras, precisa Baudot, se manipulará también el pasado histórico precolombino, pero está "pre-cristianizándolo cuidadosamente"¹⁰⁰. Autores como Fernando Alvarado Tezozómoc, Domingo Francisco de San Antón Muñón, Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se enmarcan en esta posición historiográfica.

⁹⁹ Baudot, 2004, p.381.

¹⁰⁰ Confrontar con: Baudot, 2004, p.381.

Luego, en el marco de la creación de una sociedad mestiza en México se fue afianzando una estrategia de mestizaje ideológico-cultural que poco a poco borraba, disimulaba o manipulaba lo que había podido ser la verdadera realidad histórica del México precolombino. En verdad, aún falta mucho por conocer de esa realidad histórica, pues los relatos hasta hoy conocidos resultan insatisfactorios.

Para conocer las primeras imágenes europeas sobre los indígenas americanos debemos apoyarnos en las obras de dos protagonistas de la conquista: Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. Cortés (1877) nos describe así su visión de los primeros indígenas mexicanos por él conocidos (los de Cozumel y Yucatán):

[...] es una gente de mediana estatura, de cuerpos y gestos bien proporcionados, excepto que en cada provincia se diferencian ellos mismos los gestos, unos horadándose las orejas y poniéndose en ellas muy grandes y feas cosas, y otros horadándose las ternillas de las narices hasta la boca y poniéndose en ellas unas ruedas de piedras muy grandes que parecen espejos [...] y los vestidos que traen es como de almaizales muy pintados, y los hombres traen tapadas sus vergüenzas, y encima del cuerpo unas mantas muy delgadas y pintadas a manera de alquizales moriscos [...] y las mujeres principales andan vestidas de unas muy delgadas camisas de algodón muy grandes, labradas y hechas a manera de roquetes.¹⁰¹

Parece ser que el asombro o más bien el rechazo se produce ante una determinada práctica religiosa. Pero este rechazo es aprovechado para justificar la empresa conquistadora:

[...] y tienen otra cosa horrible y abominable y digna de ser punida que hasta hoy se ha visto en ninguna parte, y es que todas las veces que alguna cosa quieren pedir a sus ídolos, para que más aceptación tenga su petición toma" muchas niñas o niños y aun hombres y mujeres de mayor edad, y en presencia de aquellos ídolos los abren vivos por los pechos y les sacan el corazón y las entrañas, y queman las dichas entrañas y corazón delante de los ídolos, ofreciéndoles en sacrificio aquel humo. Esto habernos visto algunos de nosotros, y los que lo han visto dicen que es la más terrible y más espantosa cosa de ver que jamás han visto. [...] vean Vuestras Majestades si deben evitar tan gran mal y daño, y cierto Dios nuestro Señor será servido si por mano de vuestras Reales Altezas estas gentes

¹⁰¹ Cortés, H. (1877). *Cartas de relación*. Madrid: Rivaneira, p.9.

fuesen introducidas e instruidas en nuestra muy Santa Fe Católica y conmutada la devoción, fe y esperanza que en estos sus ídolos tienen, en la divina potencia de Dios¹⁰².

A la ofensa moral para los europeos por los sacrificios humanos, se le agrega la insolencia que perciben los nacidos en el Viejo Mundo por la supuesta homosexualidad de los indígenas. Por ello, Cortés en la anterior carta al rey de España señala también que “porque aun allende de lo que arriba hemos hecho relación a Vuestras Majestades de los niños y hombres y mujeres que matan y ofrecen en sus sacrificios, hemos sabido y sido informados de cierto que todos son sodomitas y usan aquel abominable pecado[...]”¹⁰³.

Aunque los indígenas han alcanzado grandes logros materiales y políticos, deberán ser castigados por asesinos y homosexuales. Por su parte, la admiración es el elemento clave de las imágenes que enhebran el texto de la segunda carta de Cortés (1877):

[...] la cual ciudad [Tlaxcala] es tan grande y de tanta admiración, que aunque mucho de lo que della podría decir deje, lo poco que diré creo que es casi increíble, porque es muy mayor que Granada y muy más fuerte, y de tan buenos edificios y de mucha más gente que Granada tenía el tiempo que se ganó [...] Hay mucha loza de todas maneras y muy buena, y tal como la mejor de España [...] Finalmente, que entre ellos hay toda manera de buen orden y policía, y es gente de toda razón y concierto; y tal, que lo mejor de África no se le iguala¹⁰⁴.

De modo semejante, con gran estupor y deslumbramiento, son las imágenes que elabora Bernal Díaz del Castillo:

[...] y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las COSAS de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís [...] y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas ni aun soñadas, como veíamos¹⁰⁵.

¹⁰² Cortés, 1877, p.10.

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ Cortés, 1877, p.12.

¹⁰⁵ Díaz del Castillo, B. (1960). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, p.147.

En verdad, este tipo de “encantamiento” (que le recuerda los libros de caballería como el renombrado Amadís de Gaula) no impedirá la acción destructora y la desaparición gradual de las maravillas que se admiraban. Ironía de la historia: se destruye lo que se admira. Es por ello, que al analizar estos primeros encuentros entre los europeos y los indígenas, Baudot en “Nahuas y españoles...” (2004) sostiene:

El Otro no es realmente Otro, sino la sombra perfectible, manipulable, transformable del Yo, y los valores propios del Otro sólo cuentan cuando son asimilables a los nuestros o reconocibles dentro de nuestras pautas. Si no, son monstruosidades, y el "asombro" es repulsa y rechazo como ante los sacrificios humanos. Y como la empresa colonial necesita razones que la justifiquen, cuando las "monstruosidades" directamente percibidas como tales no bastan, se inventan por completo otras como la sodomía generalizada para que más indispensable parezca el escarmiento y la sujeción¹⁰⁶.

También los misioneros o evangelizadores dejaron en sus textos su visión sobre los indígenas. Uno texto de la mayor importancia es el famoso diálogo establecido en 1524 por los doce "primeros" franciscanos llegados a México, con los *tlamathmime* (los sabios) aztecas, y que transcribió en 1564 fray Bernardino de Sahagún, lo que resultó un extraordinario beneficio para la posteridad. El texto ofrece la imagen primaria de los seres a convertir por parte de los evangelizadores, elaborada por los franciscanos que tenían precisamente a cargo dicha conversión. En este diálogo con los amerindios, los religiosos europeos ya nombran a las tierras americanas como tierras "nuevas", Nueva España, Indias occidentales, etc.¹⁰⁷. Según puede desprenderse del texto, si la conquista ha sido fuente de sufrimientos para ellos, hay que considerarla como un merecido castigo porque el “Otro” ha tenido la culpa de ofender a Dios: “los que os conquistaron, los que os hicieron miserables, los que os procuraron ardientes aflicciones, con esto fuisteis castigados, para que terminaraís las no pocas ofensas a su corazón, aquello que habéis vivido haciendo”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Baudot, G. (2004). “Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños”. En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, p. 249.

¹⁰⁷ León Portilla, M. (1996). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, p.102.

¹⁰⁸ León, 1996, p. 113.

Y en la emocionada respuesta de los *tlamatinime* o *sacerdotes* mexicanos se refleja la angustia de toda una raza sometida:

[...] que no muramos, que no perezcamos, aunque nuestros dioses hayan muerto [...] Habéis dicho que no son verdaderos dioses los nuestros. Nueva palabra es ésta, la que habéis y por ella estamos perturbados, por ella estamos espantados [...] Y ahora, nosotros, ¿destruiremos la antigua regla de vida?¹⁰⁹

Baudot (2004) ha analizado en varios trabajos, diferentes aspectos de las percepciones europeas sobre los amerindios. Pero no sólo analiza lo que dicen, sino por qué y para qué lo dicen, es decir, sus distintas motivaciones y objetivos. Este autor sostiene que:

Los europeos eligen las imágenes del amerindio que puedan servir para confortar y justificar su propio proyecto de sociedad o mejor dicho de expansión de su sociedad. Los amerindios sólo pretendían quitarse de encima a unos europeos percibidos, aquí sí, como "asombrosos". Estos últimos han hecho el viaje (y no los primeros) para cambiar social, religiosa y culturalmente a los Otros. Buscan las imágenes que les permitan confirmar sus proyectos, y son imágenes del Otro "previstas", en que el "asombro" y la "duda" son muy poco inocentes. La acción europea: descubrir, conquistar, poblar, fundar, evangelizar, explotar, está programada al margen de los discursos alimentados por las imágenes y los textos del Encuentro, y sólo recurre a ellos para asegurarse. Las imágenes del Otro se sitúan dentro de un proceso *a priori*, anterior a la representación directa del Otro, y no *a posteriori* como resultado o consecuencia de esa imagen o de ese discurso textual. En el desarrollo ulterior de la acción colonizadora el discurso textual de la imagen del Otro sólo vendrá a conferir matices a la acción, flexionar secundariamente tal o cual línea de conducta, pero nada más. No determina la acción porque la historia, la dialéctica histórica de la expansión europea, ya la había determinado antes¹¹⁰.

Ahora bien, para algunos europeos, en especial para los misioneros franciscanos, la imagen del indígena revestía características providenciales. Así, estos religiosos, imbuidos con las ideas de Joaquín de Fiore, depositaron sus esperanzas en la construcción de un reino milenario en América. Se integraba a

¹⁰⁹ León, 1996, p.153.

¹¹⁰ Baudot, G. (2004). "Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños". En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, p. 151.

los amerindios al futuro, o sea, a la época del Juicio Final donde Jesucristo reinaría sobre la tierra antes de ese esperado acontecimiento.

Uno de los doce primeros evangelizadores franciscanos, el famoso fray Toribio Motolinía (1985)¹¹¹, fue quien iniciara la producción de este tipo de imágenes en las que el indígena se veía como fiel seguidor del ideario de San Francisco de Asís. Ante todo, se exaltaba la pobreza de los indígenas más humildes (los macehuales). Según Motolinía:

estos indios cuasi no tienen estorbo que les impida para ganar el cielo, de los muchos que los españoles tenemos y nos tienen sumidos, porque su vida se contenta con muy poco, y tan poco, que apenas tienen con qué se vestir ni alimentar. Su comida es muy paupérrima, y lo mismo es el vestido. Para dormir la mayor parte de ellos aun no alcanzan una estera sana [...] Con su pobre manta se acuestan, y en despertando están aparejados para servir a Dio;, y si se quieren disciplinar, no tienen estorbo ni embarazo de vestirse y desnudarse [...] Sus colchones es la dura tierra, sin ropa ninguna; cuando mucho tienen una estera rota, y por cabecera una piedra o un pedazo de madero, y muchos ninguna cabecera, sino la tierra desnuda Sus casas son muy pequeñas, algunas cubiertas de un solo terrado muy bajo, algunas de paja, otras como la celda de aquel santo abad Hilaron, que más parecen sepultura que no casa. Las riquezas que en tales casas pueden haber, dan testimonio de sus tesoros...¹¹²

De esta pobreza, se infieren cualidades igualmente significativas de la humanidad futura:

no se desvelan en adquirir ni guardar riquezas, ni se matan por alcanzar estados ni dignidades [...] Son pacientes, sufridos sobre manera, mansos como ovejas. Nunca me acuerdo haberlos visto guardar injuria, humildes, a todos obedecientes, ya de necesidad, ya de voluntad, no saben, sino servir y trabajar [...] Es mucha la paciencia y sufrimiento que en las enfermedades tienen [...] comen y beben sin mucho ruido ni voces. Sin rencillas ni enemistades pasan su tiempo y vida, y salen a buscar el mantenimiento a la vida humana necesaria, y no más¹¹³.

Motolinía tuvo discípulos que continuaron con esta manera de pensar como es el caso de fray Gerónimo de Mendieta, quien llegó a escribir que "estaba en

¹¹¹ Fray Toribio de Benavente Motolinía. (1985). *Historia de los indios de Nueva España*. Madrid: Castalia.

¹¹² Motolinía, 1985, p.188.

¹¹³ Motolinía, p.189.

disposición la masa de los indios para ser de la mejor y más sana cristiandad y policía del universo mundo"¹¹⁴.

Teniendo en cuenta esos antecedentes, el estudioso Baudot (2004) reflexiona del modo siguiente:

El amerindio, por su pobreza, desprendimiento y humildad, confirmaba su misión providencial en unas perspectivas escatológicas esenciales. El es, en realidad, el Otro salvador del europeo, quien procura al europeo la oportunidad de participar en la redención universal. Lo permite (aquí sí) una reconocida y crucial alteridad ética y tropológica marcada por la bondad de las costumbres y cualidades amerindias. Más allá de los tiempos de la historia, el amerindio cumpliría así con un papel grandioso asignado desde siempre en el destino humano por los designios divinos, y precisamente programado para los últimos momentos de dicha historia. Era su peculiar modo de integrarse en la historia de los hombres y en la cosmovisión cristiana. El Encuentro con América, al "descubrir" a los amerindios, al revelarlos a los ojos atónitos del Viejo Mundo, es el signo mayúsculo de próximo término de la historia universal. Los amerindios, esta vez, eran tan Otros en la imagen que se forjaba de ellos que tal alteridad hasta permitía Otra cristiandad. Acaso, ¿no era ésta la menos injusta, la menos pervertida o subvertida, la menos viciada, de todas las imágenes que habían desfilado por las representaciones europeas que intentaban informar sobre el hombre de América y configurar su humanidad?¹¹⁵

Los europeos vistos por los indígenas

Así como los europeos trataron de insertar a los indígenas en la tradición bíblica, los amerindios, en especial los sabios y sacerdotes, percibieron a los europeos como seres de otros mundos. Es decir, ninguna de las dos civilizaciones tenía ideas claras o precisas para explicar al Otro.

El indígena americano imaginaba otras civilizaciones o humanidades, pero sólo ubicadas en el tiempo y no en el espacio. Esta cosmogonía se ve reflejada en el mito de los cinco soles narrado en varios textos antiguos y sobre

¹¹⁴ Para conocer acerca del padre Gerónimo de Mendieta, véase a Baudot, G. (2004). "Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños". En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, p. 112.

¹¹⁵ Baudot, 2004, p.152.

todo en el manuscrito náhuatl de 1558 dado a conocer por distintos autores, entre ellos, Miguel León-Portilla, en cuya obra nos apoyamos. Según este mito, cuatro universos, épocas o “soles” habían existido con anterioridad antes del encuentro con los españoles, por lo cual se estaba viviendo, el quinto sol, en el cual la humanidad (mesoamericana) habría de sucumbir ante un cataclismo. De acuerdo a esta visión indígena, la humanidad desaparecería en un gigantesco terremoto que permitiría surgir a unos monstruos que se arrojarán sobre los hombres para exterminarlos¹¹⁶.

Ante esta cosmogonía americana, el estudioso Georges Baudot se pregunta: ¿podía acaso el encuentro con Europa y la conquista de México-Tenochtitlán valorarse para los indígenas como la catástrofe profetizada como final del Quinto Sol? Según este autor, la idea de que la destrucción de México podía ser interpretada de esa forma, en realidad, se consideró años después de la conquista, es decir, es una elaboración posterior llevada a cabo por los cronistas europeos¹¹⁷. Baudot precisa que las primeras imágenes que los mexicanos elaboran al encontrar por vez primera a los españoles son casi todas de índole mágico-religiosa. Para ellos, los barcos son obras de dioses-, “admirados de ver una cosa tan poderosa y con tantos apartados, retretes y cubiertas, les pareció cosa divina más que humana, y cosa de gran ingenio”, los caballos vienen a ser venados: “los que llevan a cuestras, sus venados, es como si fueran tan grandes como las terrazas de las casas”, y las armas de fuego son “trompetas de fuego” de pestilencial aliento¹¹⁸.

Asimismo, continúa observando Baudot (2004), para los indígenas los españoles son extraterrestres inhumanos con imagen de extraños hombres de acero venidos de otro planeta: “únicamente, todo es de metal, así sus ingenios de guerra, de metal se visten, de metal cubren sus cabezas, de metal son sus espadas, de metal sus arcos, de metal sus escudos, de metal sus lanzas...”¹¹⁹

¹¹⁶ León, 1996, p.111.

¹¹⁷ Baudot, G. (2004). “Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños”. En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, p. 154.

¹¹⁸ Baudot, 2004, p. 156.

¹¹⁹ Ídem.

Por otro lado, según el Códice Florentino; Moctecuhzoma había enviado a mensajeros para que contactaran con los nuevos seres aparecidos de forma imprevista (los europeos), pero cuando oyó lo que dichos mensajeros narraban fue “grandemente espantado, extrañado [...] fue extremadamente aterrorizado, como si estuviera medio muerto: su corazón se atormentaba, se volcaba”¹²⁰.

Por otra parte, el misionero Diego Durán, quien utilizó distintas fuentes indígenas para su relato, se refiere a la huella dejada por los alimentos europeos en los amerindios y cómo estos lo relacionan con sus objetos por ellos conocidos.

[...] y dándole unos pedazos de bizcocho, Moctezuma los probó y dijo que parecía piedra de tosca y haciendo traer un pedazo de tosca, la estuvo cotejando el uno con el otro, y viendo que lo uno era pesado y lo otro tan liviano, llamó a sus corcovados y mandóles que lo probasen y en probándolo dijeron que era dulce y suave. El, temiendo de comerlo, dijo que era cosa de los dioses, que no quería usar de alguna irreverencia y, llamando a los sacerdotes, mandóles que lo llevasen a la ciudad de Tulan con mucha solemnidad y que lo enterrasen en el templo de Quetzalcóatl, cuyos hijos eran los que habían venido¹²¹.

Distintas fuentes se refieren a la enorme angustia y espanto que llegó a provocar la venida de los españoles al continente americano. En el Códice Florentino se refleja este tipo de pánico generalizado:

[...] todos los señores andaban con gran espanto. Uno andaba espantado, atónito, uno manifestaba angustia, inquietud; la gente se consultaba, se reunía en grupos, se juntaba. Se lloraba, se lloraba muy fuerte, se lloraba por los demás. Tan sólo se veían cuellos mustios, cuello; inclinados. Se saludaba la gente llorando, se lloraba unos con otros, para saludarse. Se animaba a los demás, se acariciaban los cabellos de los demás, se acariciaba el cabello de los niños. Los padres decían: "¡Ay, hijitos queridos! ¿Cómo os puede ocurrir a vosotros, a vosotros, lo que pronto va a pasar?" Y las madres decían: "¡Queridos hijitos! ¿Cómo, vosotros, os vais a maravillar de lo que pronto os va a pasar?"¹²²

Estas imágenes podían ser más impactantes según la situación descrita. Así, por ejemplo, se describe la histórica matanza de Cholula (en la región de Puebla):

¹²⁰Códice Florentino. (1979). *Reproducción facsimilar*. México: Secretaría de Gobernación, p. XII.

¹²¹ Durán, D. *Obras completas*, p. 513.

¹²² Códice Florentino, Op. Cit., p. IX.

[...] y entonces, todos los hombres del pueblo se turbaron, de tal suerte que se agitaron muy a menudo. Porque era como si temblase la tierra, como si la tierra había acabado por incendiarse, como si todo le girara a uno ante los ojos, el espanto era lo de todos.¹²³

Por otra parte, acrecienta el temor, las imágenes físicas de los europeos que se observan como seres sobrenaturales. En el Códice Florentino se les describe de la manera siguiente:

[...] sus lanzas de metal, sus lanzas a lo murciélago, era como si lanzaran rayos. Y sus espadas de metal, como agua ondeaban. Era como si resonaran sus corpiños de metal, sus cascos de metal. Y otros vienen incluso todos de metal, vienen enteramente hechos de metal, vienen lanzando rayos. Aquí vinieron esparciendo grandes espantos, vinieron aquí sembrando gran terror, aquí los miraron con gran temor, aquí se les tuvo mucho miedo.¹²⁴

Se ha escrito mucho de que los indígenas americanos consideraron a Cortés como una reencarnación de Quetzalcóatl que volvía por su reino. Incluso, textos escritos en el siglo XVI así lo registran. Pero Baudot cuestiona esta tesis generalizada en los estudios mexicanos sobre la conquista. Este autor precisa que “esta interpretación, aunque a todas luces procure una buena integración conceptual de los asombros amerindios dentro de un marco cosmogónico coherente”, debe ser considerada “como una interpolación europea, como una explicación *a posteriori* propia de textos tardíos (1550 como más tempranos) y fruto de unas manipulaciones originadas en las estrategias del propio Cortés”¹²⁵.

Baudot analiza distintos textos del siglo XVI, elaborados por cronistas y misioneros, y destaca cómo llevan la huella del discurso histórico de los conquistadores¹²⁶. Sin embargo, plantea que uno de los textos fundadores como los *Anales históricos de la nación mexicana* de 1528 no menciona el mito de Cortés como Quetzalcóatl resucitado. Es por ello, que este autor se pregunta y se responde de la siguiente manera:

¿Cabe pensar que tantos y tan diversos textos redactados por los propios amerindios, documentados en sus fuentes antiguas y originales, celosos de

¹²³ Ídem, p. XI.

¹²⁴ Ídem, p. XII.

¹²⁵ Baudot, 2004, p. 153.

¹²⁶ Confrontar con Baudot. (2004). “Nahuas y españoles...”

su propia versión de los acontecimientos increíbles que les había tocado vivir, aferrados a la autenticidad de sus discursos y lenguajes, como de hecho se puede comprobar leyéndolos en sus propios idiomas, hayan podido difundir y creerse una patraña inventada por el conquistador para mejor oprimirlos? Parece más verosímil que el Motecuhzoma del texto del *Códice Florentino* creyera lo mismo que el Motecuhzoma que recibía a Cortés en noviembre de 1519. Aunque bien sabemos que la astucia de las mujeres no tiene límites y que Malintzín era inteligentísima, parece dudoso que lograra explicar tan pormenorizadamente al conquistador un mito complejo que sólo había de conocer la élite mesoamericana y que Cortés no se hallaba muy preparado para entender y aprovechar de este modo. Cortés, como fino táctico que era, sí entendió en seguida, al oír el discurso de recibimiento de Motecuhzoma, el provecho que podía sacar de este equívoco, pero sólo después de haber oído al *tlatoani* de los mexicanos, y así lo dice en su segunda *Carta*-, "yo le respondía todo lo que me dijo, satisfaciendo a aquello que me pareció que convenía, en especial en hacerle creer que Vuestra Majestad era a quien ellos esperaban"¹²⁷.

Para cuestionar el mito del Quetzalcóatl reencarnado, Baudot coteja minuciosamente el texto del discurso de Motecuhzoma al recibir a Cortés el 9 de noviembre de 1519, según lo ofrece el *Códice Florentino* elaborado por los amerindios, con el texto del mismo discurso tal y como lo restituye Cortés en la segunda *Carta de relación*. Como resultado de este cotejo, concluye diciendo que:

ya sea por la obligada traducción de Malintzin que probablemente resumió, abrevió y, llevada por las prisas de una traducción inmediata trastrocó algo, ya sea porque Cortés sólo recordaba vagamente aquel discurso, el hecho es que el texto de las *Cartas de relación* no es sino la sombra pálida e incoherente, a veces completamente insignificante y confusa, del discurso transcrito por el *Códice Florentino*¹²⁸.

Según Baudot, si bien hubo asombro, espanto o hasta admiración de parte de los indígenas, ello no fue lo suficientemente fuerte para anular toda reacción de defensa ante los europeos y entregarse a un sometimiento colectivo. Si se pensara de esta manera, no podrían explicarse las resistencias o enfrentamientos de los indígenas frente a los europeos (como la conocida batalla de "La Noche Triste"),

¹²⁷ Baudot, 2004, p. 155.

¹²⁸ Ídem, p. 156.

en la cual las huestes de Hernán Cortés fueron derrotadas a manos de los guerreros aztecas la noche del 30 de junio de 1520 en Tenochtitlan¹²⁹.

El investigador francés, al contrario de otros muchos autores, sostiene que los amerindios intentaron quitarse a los españoles de encima desde el principio y, debido a la angustia que generaban, “se procuró poner en marcha procesos activos muy *sui generis*, adaptados a sus idiosincrasias sobrenaturales. A su carácter divino se les opuso una estrategia fundada en la acción mágica: el hechizo, el conjuro, el encanto”¹³⁰. En apoyo de su tesis, este autor cita fragmentos del *Códice Florentino* donde se expresa que desde un comienzo:

Motecuhzoma mandó magos, adivinos para ver de qué condición eran los españoles, si acaso pudieran embrujarlos, echarles un hechizo, si pudieran soplarles encima, fascinarlos o aun si pudieran tirarles piedras, si pudieran aún, con palabras de hombre-búho, formar un encantamiento sobre ellos, para enfermarlos quizá, para hacerlos morir o aun quizá para que se volvieran¹³¹.

Como se puede observar, los indígenas mexicanos se apoyaron inicialmente en sus dioses, pero, a medida que avanzaba la conquista militar, entendieron que sus propios dioses habían perdido al no poder detener el avance europeo. Ante esta realidad, la incertidumbre acrecentó.

Como bien señala Baudot en su estudio, hubo incomprensiones por ambas partes, se trataba de conceptualizar al Otro dentro de categorías por ellos conocidas o imaginadas. Por ello, un buen ejemplo de esta incomprensión tuvo que ver con los sacrificios humanos. Los amerindios realizaron distintos sacrificios humanos en honor a los europeos, pero estos últimos no lo entendieron así y hasta llegaron a matar a la persona que le ofrecía generosamente la sangre de los sacrificados. “Maniatados -precisa Baudot- ambos contrincantes por las rígidas categorías de cada discurso propio, la comunicación a este nivel no podía ser más nula, más equívoca ni más aniquilante”¹³². Al tratarse de cosmovisiones enfrentadas, la que tuvo mayor poder militar y sobre todo astucia fue la que resultó victoriosa. Cortés supo agrupar en torno suyo a los distintos pueblos

¹²⁹ Ídem.

¹³⁰ Confrontar con Baudot. (2004). “Nahuas y españoles....”

¹³¹ Baudot, 2004, p.157.

¹³² Ídem.

enemigos o recelosos de los aztecas. Se apoyó en el antiguo lema romano que plantea “divide y vencerás”. De otra forma, era impensable que un puñado de españoles pudieran derrotar a cientos de miles guerreros indígenas. Sin duda, por éste y otros motivos, la conquista americana resulta una lección que proporciona experiencia a toda la humanidad.

Ahora bien, la experiencia indica que lo extranjero, aclimatado o acomodado, reviste autoctonía y originalidad. Tanto lo de adentro como lo de fuera se fusiona y va formándose un tipo de identidad. En nuestro caso, la identidad mexicana (entendida como rasgos colectivos característicos que diferencian a unas comunidades de otras) ha tenido un tipo de unidad y continuidad en distintas expresiones culturales. En ello, ha influido tanto la Geografía (que como expresaba Octavio Paz es la “madre de la Historia”) como el propio contexto social. Si aceptamos estas últimas razones, entonces es posible comprender a Baudot cuando postula que:

México es uno y su expresión es una, desde los murales de Bonampak o los bajorrelieves de Chalcatzingo hasta la última novela publicada por Carlos Fuentes, desde las paredes pintadas de Juxtlahuaca y Oxtotitlán hasta Palinuro de México o Noticias del Imperio de Fernando del Paso¹³³.

Desde luego, ello no quiere decir que exista un tipo de inmovilismo o estatismo en las expresiones culturales, algo imposible de que pueda ocurrir, ya que las culturas son dinámicas. Quiere decir que los procesos transculturales, a la vez que son muy lentos o prolongados en el tiempo, son recíprocos, influyen unos elementos culturales en otros. Evidentemente, en México (ya desde el siglo XVI) comenzó una pausada transculturación que dará sentido a un nuevo perfil cultural.

5.2. Templos donde se venera la imagen de San Miguel Arcángel en el Estado de Puebla

Para la presente investigación se realizó una exhaustiva búsqueda de aquellos templos que contuvieran alguna imagen de San Miguel Arcángel en el

¹³³ Baudot, 2004, p. 276.

Estado de Puebla, sin embargo, por carecer de un registro de dichos santuarios se recurrió a la consulta de bibliotecas, archivos, mapas carreteros, internet, diversos libros y visitas a los lugares de interés.

Esto tuvo como consecuencia el establecimiento, en primera instancia, de un esquema que señalara los lugares donde se ubican estas representaciones artísticas a lo largo y ancho del Estado de Puebla; independientemente del municipio o jurisdicción política a la que pertenezcan, pues los diversos poblados en los que se hallaron las figuras de San Miguel se encuentran ubicados en diferentes regiones. (Ver mapa de la ubicación de los municipios que contienen las imágenes de San Miguel de acuerdo con el archivo del INAH, en la siguiente imagen 5.2)

Es importante mencionar que se hizo una selección entre todas estas imágenes artísticas para que pudieran ser ubicadas de acuerdo a la época en que fueron creadas según el archivo de templos de la Institución Nacional de Antropología e Historia (INAH); es decir, cuando se trató de detectar la época de creación siguiendo el estilo de los santuarios que las contienen detectamos que dichos templos mantienen elementos que no abarcan en un mismo periodo histórico, sino que cada uno tanto en su exterior como en el interior, conservan componentes que pueden abarcar un siglo o varios siglos en su conjunto; en este caso siglo XVI, XVII y XVIII. Por esta razón se consultó la información proveniente del INAH para buscar algún aspecto característico de dichas obras que pudiera proporcionar una idea sobre su época de producción.

Para poder establecer los más significativos en lo que confiere a éste trabajo se visitaron en el tiempo que fue requerido, recorriendo los diversos municipios, poblados y lugares de los más cercanos hasta los más alejados de acuerdo a la información obtenida del archivo del INAH, para identificar los elementos que dan cabida a este periodo de producción y que permitiría establecer el análisis dentro de los objetivos marcados al respecto, no obstante se encuentran otros municipios por investigar que no están contemplados por dicho archivo pero que estamos seguros que se podrían encontrar imágenes de San Miguel en los mismos, que puede ser motivo de investigaciones posteriores.

Cada pueblo y barrio cuida de sus iglesias y de las obras artísticas que contienen en ellos, cuya guarda pasa de generación en generación, de manera que siempre están en manos de los fiscales, mayordomos y principales¹³⁴, quienes conjuntamente con el sacerdote, procuran hacer todos los “arreglos y mejoras” que están dentro de sus posibilidades.

Esto da lugar a que los templos, principalmente hayan experimentado, algunas veces, notables variaciones; así por ejemplo, puede ocurrir que una capilla del siglo XVII ofrezca, a primera vista, aspectos del XIX, ya que su exterior ha sido adornado con añadidos propios de este siglo.

A veces no sólo han recibido modificaciones con el paso del tiempo, sino que, como es fenómeno frecuente en los edificios artísticos, se han ido elaborando lentamente, completándose con aportaciones de distintas épocas, así ocurre también con los artículos de corte artístico encontrados en su interior. Este es el motivo por el cual los templos, tanto interior como exteriormente, muestran en sus elementos constructivos una conjunción de estilos: cúpula y fachada del XVI, retablos del XVII o XVIII y torre o torres, incluso algunas con reloj, del XIX o incluso XX.

Existe un tipo representativo de templo del siglo XVI, importante para nuestro análisis, puesto que es en éste en que se da la expansión de la fe católica en territorios actualmente correspondiente a Puebla. En primer lugar, la iglesia se muestra con cierto carácter militar defensivo, se encuentra emplazada en el centro de un pueblo no fortificado. Segundo, su planta presenta una disposición sencilla de una nave, en ocasiones con crucero y a veces con un presbiterio poligonal ciego en el extremo oriente. Tercero, la estructura tiene influencia gótica en los lugares en que los recursos locales permitían una construcción más refinada.

¹³⁴ Categorías que son otorgadas cada año a personas nativas, a quienes se les elige para que se encarguen de la vigilancia y conservación de la iglesia, con todo lo que encierra, como la organización de las fiestas, obsequio de comida en determinadas festividades a los lugareños del pueblo, etc.

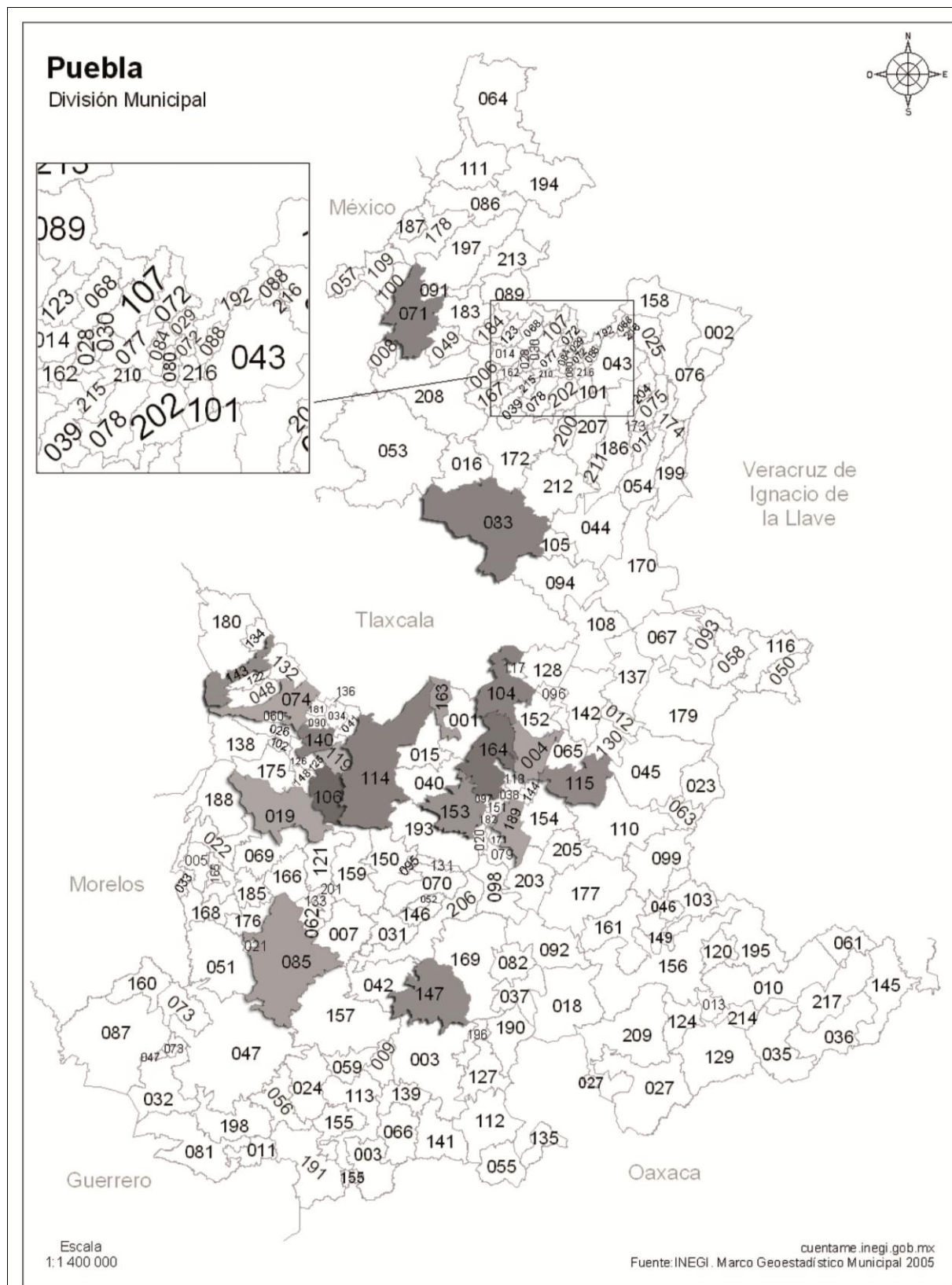


Imagen 5.2. Ubicación de los municipios donde se encuentran los templos con las representaciones de la imagen de San Miguel Arcángel.

Puebla

División Municipal

001 Acajete
002 Acateno
003 Acatlán
004 Acatzingo
005 Acteopan
006 Ahuacatlán
007 Ahuatlán
008 Ahuazotepec
009 Ahuehuettla
010 Ajalpan
011 Albino Zertuche
012 Aljojuca
013 Altepeji
014 Amixtlán
015 Amozoc
016 Aquixtla
017 Atempán
018 Atexcal
019 Atlixco
020 Atoyatempan
021 Atzala
022 Atzitzihuacán
023 Atzitzintla
024 Axutla
025 Ayotoxco de Guerrero
026 Calpan
027 Caltepec
028 Camocuautla
029 Caxhuacan
030 Coatepec
031 Coatzingo
032 Cohetzala
033 Cohuecán
034 Coronango
035 Coxcatlán
036 Coyomeapan
037 Coyotepec
038 Cuapixtla de Madero
039 Cuautempan
040 Cuautinchan
041 Cuautlancingo
042 Cuayuca de Andrade
043 Cuetzalan del Progreso
044 Cuyoaco
045 Chalchicomula de Sesma
046 Chapulco
047 Chiautla
048 Chiauizingo
049 Chiconcuautla
050 Chichiquila
051 Chietla
052 Chigmecatitlán
053 Chignahuapan
054 Chignautla
055 Chila
056 Chila de la Sal
057 Honey
058 Chilchotla
059 Chinantla
060 Domingo Arenas
061 Eloxochitlán
062 Epatlán
063 Esperanza
064 Francisco Z. Mena
065 General Felipe Ángeles
066 Guadalupe
067 Guadalupe Victoria
068 Hermenegildo Galeana
069 Huaquechula
070 Huatlatlauca

071 Huauchinango
072 Huehuetla
073 Huehuetlán el Chico
074 Huejotzingo
075 Hueyapan
076 Hueytamalco
077 Hueytalpan
078 Huitzilán de Serdán
079 Huitziltepec
080 Atlequizayan
081 Ixcamilpa de Guerrero
082 Ixcaquixtla
083 Ixtacamaxtitlán
084 Ixtepec
085 Izúcar de Matamoros
086 Jalpan
087 Jolalpan
088 Jonotla
089 Jopala
090 Juan C. Bonilla
091 Juan Galindo
092 Juan N. Méndez
093 La fragua
094 Libres
095 La Magdalena Tlatlauquitepec
096 Mazapiltepec de Juárez
097 Mixtla
098 Molcaxac
099 Cañada Morelos
100 Naupan
101 Nauzontla
102 Nealtican
103 Nicolás Bravo
104 Nopalucan
105 Ocotepec
106 Ocoyucan
107 Olintla
108 Oriental
109 Pahuatlán
110 Palmar de Bravo
111 Pantepec
112 Petlalcingo
113 Piaxtla
114 Puebla
115 Quecholac
116 Quimixtlán
117 Rafael Lara Grajalos
118 Los Reyes de Juárez
119 San Andrés Cholula
120 San Antonio Cañada
121 San Diego la Mesa Tochimiltzingo
122 San Felipe Teotlalcingo
123 San Felipe Tepatlán
124 San Gabriel Chilac
125 San Gregorio Atzompa
126 San Jerónimo Tecuapipán
127 San Jerónimo Xayacatlán
128 San José Chiapa
129 San José Miahuatlán
130 San Juan Atenco
131 San Juan Atzompa
132 San Martín Texmelucan
133 San Martín Totoltepec
134 San Matías Tlalancateca
135 San Miguel Ixitlán
136 San Miguel Xoxtla
137 San Nicolás Buenos Aires
138 San Nicolás de los Ranchos
139 San Pablo Anicano
140 San Pedro Cholula
141 San Pedro Yeloixtlahuaca
142 San Salvador el Seco
143 San Salvador el Verde
144 San Salvador Huxcolotla
145 San Sebastián Tlacotepec
146 Santa Catarina Tatempan
147 Santa Inés Ahuatempan
148 Santa Isabel Cholula
149 Santiago Miahuatlán
150 Huohuotlán el Grande

151 Santo Tomás Hueyotlipán
152 Soltepec
153 Tecali de Herrera
154 Tecamachalco
155 Tecamatlán
156 Tehuacán
157 Tehuiztzingo
158 Tenampulco
159 Teopantlán
160 Teotlalco
161 Tepanco de López
162 Tepango de Rodríguez
163 Tepatlaxco de Hidalgo
164 Tepeaca
165 Tepemaxalco
166 Tepeojuma
167 Tepetzintla
168 Tepexco
169 Tepexi de Rodríguez
170 Tepeyahualco
171 Tepeyahualco de Cuauhtémoc
172 Tetela de Ocampo
173 Teteles de Avila Castillo
174 Teziutlán
175 Tianguismanalco
176 Tilapa
177 Tlacotepec de Benito Juárez
178 Tlacuiltepec
179 Tlachichuca
180 Tlahuapan
181 Tlaltenango
182 Tlanepantla
183 Tlaola
184 Tlapacoya
185 Tlapanalá
186 Tlatlauquitepec
187 Tlaxco
188 Tochimilco
189 Tochtepec
190 Totoltepec de Guerrero
191 Tulcingo
192 Tuzamapan de Galeana
193 Tzicatlacoyan
194 Venustiano Carranza
195 Vicente Guerrero
196 Xayacatlán de Bravo
197 Xicotepec
198 Xicotlán
199 Xiutetelco
200 Xochiapulco
201 Xochiltepec
202 Xochitlán de Vicente Suárez
203 Xochitlán Todos Santos
204 Yaonáhuac
205 Yehualtepec
206 Zacapala
207 Zacapoaxtla
208 Zacatlán
209 Zapotitlán
210 Zapotitlán de Méndez
211 Zaragoza
212 Zautla
213 Zihuateutla
214 Zinacatepec
215 Zongozotla
216 Zoquiapan
217 Zoquitlán

Imagen 5.3. Marco Geoestadístico Municipal. 2005.
Fuente INEGI

En las regiones pobres los techos suelen ser de bóveda de cañón o de vigas de madera. Independientemente del tipo de techos, el volumen del templo se distingue por los contrafuertes, dispuestos en forma más o menos regular especialmente en las esquinas de la construcción. Las ventanas son escasas y colocadas generalmente en la parte alta de los muros laterales. Cuarto la estructura es bastante simple, una planta estrecha de gran altura. El techo es lo suficientemente uniforme como para permitir la circulación sobre los estrados de la bóveda. Quinto, el efecto visual es el de una estructura encasillada. Las formas de arquitectura militar son dominantes, como en Huejotzingo, aun cuando las almenas y las torrecillas son generalmente decorativas y den a la construcción tan sólo el carácter, sin desempeñar una función militar verdadera. En los altos y austeros muros, aparecen a intervalos tableros ricamente decorados, tanto en la fachada principal como en las laterales. El efecto general es el de un templo-fortaleza de proporciones sencillas y simétricas, que se levantan dominando el asentamiento en cuestión como núcleo de refugio, ciudadela y centro comunal¹³⁵.

5.2.1. Representación artística de San Miguel Arcángel en el municipio de Puebla de Zaragoza

El municipio de Puebla de Zaragoza se encuentra localizado en la parte centro oeste del Estado de Puebla. Sus coordenadas geográficas son: los paralelos 18° 50'42" y 19° 13'48" de latitud norte, y los meridianos 98° 00'24" y 98° 19'42" de longitud occidental. Sus colindancias son: al norte limita con el Estado de Tlaxcala, al sur colinda con los municipios de Santo Domingo Huehuetlán y Teopantlán, al oriente comparte límites con los municipios de Amozoc, Cuautinchán y Tzicatlacoyan y al poniente colinda con los municipios de Cuautlancingo, San Andrés Cholula y Ocoyucan.

¹³⁵ Kubler, G. (1992). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: FCE, p.242.

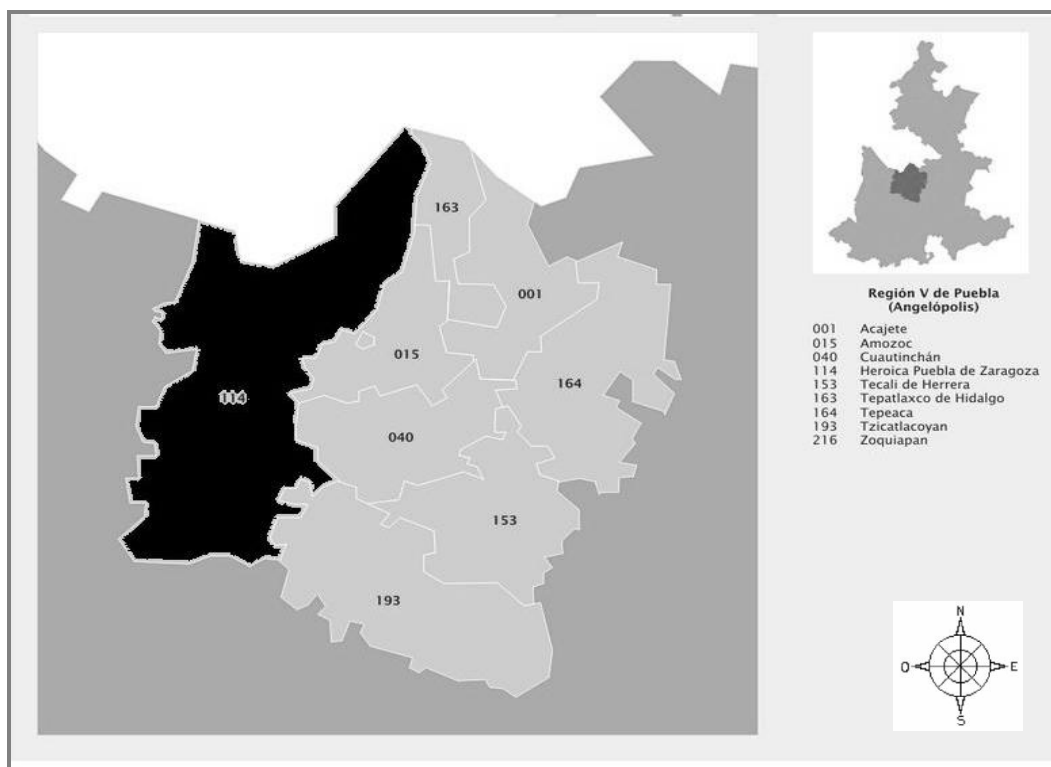


Imagen 5.4. Ubicación del municipio de Puebla de Zaragoza dentro del Estado de Puebla

Como ya se ha dicho en el apartado anterior la imagen del Arcángel San Miguel es una de las piedras fundacionales de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, actualmente llamada de Zaragoza, sabemos que la primera fundación de la Ciudad se dio en el otro lado del río de San Francisco lugar en el que los primeros pobladores tuvieron que sortear diversas dificultades, tales como inundaciones y fuertes ventarrones que algunas veces hacían casi imposible el trabajo de construcción para el levantamiento de edificios principales del asentamiento, motivo por el cual el nuevo poblado fue trasladado al otro lado del río, en donde hasta ahora se encuentra el centro de la ciudad de Puebla.

De esta forma se habla de una segunda fundación el día 29 de septiembre, fecha en que se celebran a los arcángeles San Miguel y San Gabriel. Por lo que no resulta coincidente el hecho de que la veneración al arcángel San Miguel cobrara importancia en tantos lugares del territorio poblano y esto diera lugar a una gran producción artística representando su figura. El problema que surge a raíz de la fecha de fundación de Puebla es tanto complejo, pues se estaría hablando de más de una fundación, por lo que el acto de fundar la ciudad debe entenderse como un proceso mucho más amplio y complejo de lo que regularmente se piensa. Aunado

a esto se habla también de la desaparición de los dos primeros libros de registro del Ayuntamiento, razón que hace casi imposible el saber certeramente lo ocurrido en aquella remota época, fue en años muy recientes en que se dedujo que la primera fundación de la Ciudad tuvo lugar en un sitio cercano al Templo de San Francisco, mismo que se ubica al otro lado del río homónimo:

El lugar en que se levantó esta enramada y se celebró la primera misa, [...] fue en el Alto de san Francisco en el terreno que se extiende detrás del convento y corre hacia el sureste hasta las faldas de los Remedios, hacia el nordestes, hasta la del cerro de Betlém, llamado antes de San Cristóbal y por el sudoeste hasta el paraje en donde está hoy la iglesia que llaman de Techan; que la presente es todo feligresía de la parroquia de la Santa Cruz y es muy probable que esta enramada donde se dijo la primera misa estuviese en el mismo sitio en que hoy está la iglesia de dicha parroquia, en donde había de tiempo inmemorial una pequeña ermita, conocida vulgarmente como Cruz de los españoles, acaso por haberla puesto para memoria cuando se trasladaron a la otra parte del río, al modo que lo hicieron en México con la que hoy se venera en la capilla que llaman de los Talabarteros¹³⁶.

Además de librarse de las inundaciones en época de lluvia, los pobladores pensaron en la posibilidad de modificar la orientación de la nueva traza. Puebla adquiere un modelo urbanizado con una fuerte influencia renacentista, el trazado de la ciudad reflejaba aquel orden y funcionalidad que se pretendían extender a todos los demás aspectos de la nueva ciudad. Adquirió una traza rectangular para aprovechar el espacio que conformaba el asentamiento se le asignó una orientación específica que permitía el buen uso del terreno y su situación climática:

La orientación de la nueva traza fue nor-noroeste a sur-sureste el que recorre los lados cortos. El giro hacia el este forma con el meridiano un ángulo de 24° y 30''. Esta orientación respondía, según expresa el historiador poblano Antonio Carrión, a las necesidades de aprovechar la pendiente natural que ofrecía el terreno, para que en épocas de lluvias las calles no se inundaran, y que el agua corriera por inclinación natural al cause del río San Francisco; así también, a fin de “resguardar las aceras de las calles de los rayos directos del sol” durante la época de los grandes calores (abril-mayo), y para proteger a sus pobladores de los perniciosos vientos del Norte¹³⁷.

¹³⁶ Contreras y Cuenya, 2007, pp. 59-60.

¹³⁷ Contreras y Cuenya. 2007, pp.36-37.

Enfocándonos ahora en la figura de San Miguel Arcángel debemos decir, que aunque se le considera como uno de los Santos Patronos de la Ciudad fue hasta 1777 cuando se erige una hermosa Fuente en su honor, ubicada en el corazón del zócalo Angelopolitano, dicha Fuente fue construida por el Maestro Don Juan Antonio de Santa María de Ichaúegui y los artistas de talla de piedra Anselmo Martínez y José Francisco Rabanillo, la fuente del Arcángel San Miguel, fue bendecida el 23 de junio 1777:

En esta plaza se situó el año de 1557 la fuente principal y mas copiosa para el abasto de la Ciudad, mas no en medio de ella, sino a un lado, inmediata a la fachada del sureste, dejando desembarazado el restante terreno para las corridas de toros y demás funciones públicas que se ofrecen. Corrió la fábrica de esta fuente a cargo de Francisco de Reynoso, Alcalde Ordinario en el dicho año de 1557 y en él la comenzó y la acabó Francisco de Reynoso siendo alcalde, era toda de cantería y tenía seis varas de diámetro, en su centro se levantaba una columna taladrada por donde subía el agua a la taza que sostenía vertiéndola por el pie de una estatua de San Miguel que le servía de remate, está duró hasta el año de 1778 que se demolió, porque habiéndose hecha nueva toda la atarjea y la cañería de el agua que viene a la plaza en los años de 1775 y 1776, se determinó por la Ciudad hacer nueva la fuente y situarla en medio de la plaza, lo que efectivamente se ejecutó construyéndola en Maestro Mayor, Juan Antonio de Santa María, de muy buena fábrica con varios surtidores, por donde sale una prodigiosa cantidad de agua haciendo vistosos juegos, cuyo costo pasó de dos mil pesos y se estrenó la víspera de San Juan 23 de Junio del año de 1777¹³⁸.

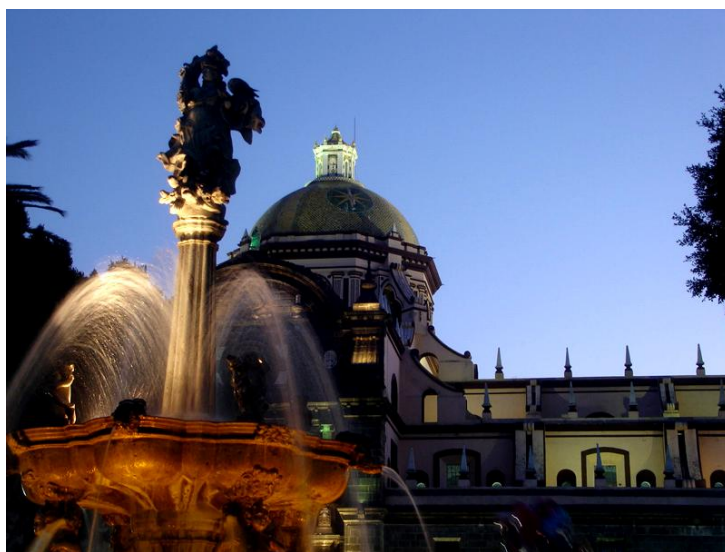


Imagen 5.5. Fuente de San Miguel Arcángel en el zócalo poblano

¹³⁸ Cita tomada de: *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles (Tomo I)*. De Rosette H., M. (1990).

Sin embargo en el año de 1873 fue trasladada al Paseo de San Francisco, dado que se dio una modificación a la fisonomía del zócalo, y se mantuvo en este sitio por casi noventa años, pero en 1962 fue regresada a su sitio original, esto con motivo de la celebración del Centenario de la Batalla de Puebla acaecida el 5 de mayo de 1862. La Fuente del arcángel San Miguel continúa hasta hoy en este sitio y es uno de los monumentos más llamativos y concurridos por los visitantes nacionales y extranjeros que llegan a visitar la Ciudad de Puebla (Imagen 5.5).



Imagen 5.6. Mapa de Ubicación de la Fuente de San Miguel en Puebla.

La Fuente es de grandes proporciones, está hecha de cantera tallada con gran detalle en su diseño, para iniciar, observando la Fuente desde su base, se encuentra sostenida sobre tres grandes escalones que amplían el perímetro de la misma, posee una enorme taza que combina en su contorno líneas curvas y rectas y de sección semejante a la de medio tiburón logrando un equilibrio que, si la viésemos de planta, formaría la figura de una gran flor. Hacia arriba encontramos otra taza sostenida por una gruesa columna que le otorga cierta imagen que recuerda a enorme copa de piedra; en dirección a los cuatro puntos cardinales se ubican cuatro figuras angélicas de tamaño mediano perfectamente talladas que presentan una gran definición en sus rostros -que crean una reminiscencia a las facciones características de los ángeles de Rafael- dichos ángeles rodean esta primera columna.



Imagen 5.7. Detalle de la Fuente de San Miguel.¹³⁹

En lo alto de la Fuente, y sostenido a su vez por una columna más delgada y larga que la primera, se ubica el Arcángel San Miguel igualmente tallado en cantera, se muestra con un porte erguido, la cara se encuentra enmarcada por una abundante cabellera rizada, encima de ésta lleva un casco de guerra decorado con grandes plumas, que, al igual que el vestido, crean la ilusión de recibir de frente el aire del norte (Imagen 5.7).

Las alas del arcángel se muestran expandidas, proporcionando equilibrio a la escultura, puesto que al frente San Miguel se puede observar llevando una pechera ceñida por un cinturón, en la mano derecha porta la espada en alto y con la izquierda sostiene su ondulante capa; más abajo, su espeso faldón ondea hacia atrás movido por un imaginario viento del norte, movimiento que ayuda a descubrir el pie izquierdo con el que apresa la cabeza del demonio.

¹³⁹ Imagen obtenida de www.fotosdepuebla.org. Dada la dificultad de conseguir el ángulo que se logra en esta fotografía y que muestra una excelente perspectiva de la Imagen de San Miguel en la fuente.

5.2.1.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el templo del Espíritu Santo, Compañía de Jesús

La iglesia del Espíritu Santo fue edificada durante los siglos XVI y XVII, se inicia su construcción desde la llegada de la orden Jesuita a la Puebla de los Ángeles; llegaron a México los primeros jesuitas en el año de 1572.

El día 9 de Mayo de 1578 se realiza una generosa donación a dicha orden religiosa: terrenos para construir convento, con el propósito de que fundaran una escuela y se hicieran cargo de la educación de los pobladores; cuatro años después don Melchor de Covarrubias se convierte en el patrono del instituto, título que le fue posible obtener mediante una cuantiosa donación, a la par de este hecho es fundada formalmente el convento de la Compañía de Jesús nombrado del Espíritu Santo¹⁴⁰. El recién fundado Colegio del Espíritu Santo erigió una pequeña iglesia, una construcción que poseía una sola torre, situada en la esquina noroeste del conjunto (actualmente 4 Sur y Juan de Palafox). La iglesia era un cañón de bóveda con un crucero, con dos puertas, la principal al noroeste y la del costado al noreste y altares con retablos dorados. El Templo carecía de atrio, por lo que, con el fin de proporcionarle un mayor espacio, se obligó al vecino de enfrente a ceder parte de su terreno para dejar una plazuela que existe hasta la fecha.



Imagen 5.8. Mapa de ubicación del Templo del Espíritu Santo

¹⁴⁰ Confrontar con: Merlo Juárez, E. y Quintanilla Fernández, J. A. (2000). *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles (Tomo I y II)*. Puebla: Litografía Magno.

Durante el siglo XVIII, y teniendo en su poder toda la manzana, se decide construir un templo más amplio y ostentoso, para esto se aprovecharon los muros laterales y la sacristía del santuario existente. Entonces edificaron un templo basilical que poseía tres naves; cada una de las laterales compuesta por cuatro bóvedas iguales, contando además con sólidas columnas de cantera labrada, algún tiempo después se edificó el pórtico, sobre el cual fueron colocados el coro y dos enormes torres, terminadas a principios del siglo XIX.

En la época colonial, esta iglesia junto con la catedral, eran las únicas que poseían dos torres. Esta obra arquitectónica es atribuida al arquitecto José Miguel de Santa María. Finalmente, el templo concluyó su construcción y fue consagrado el día 28 de febrero de 1767 por Don Francisco Fabián y Fuero, obispo de Puebla¹⁴¹.

El interior del templo se muestra como planta basilical siendo más alta la nave de en medio, la división de dichas naves se consigue gracias a un grupo de cuatro machones de columnas que se desplantan sobre una base de cantera que funcionan como soportes. Las naves laterales se encuentran cubiertas con bóvedas de arista, mientras que la nave central es de bóveda de lunetos compuesta por cuatro arcos formeros.

La cúpula no cuenta con linternilla sino un gran rosetón de madera; los brazos del crucero se presentan más altos que las naves laterales, con dos lunetos en cada uno de los extremos y ventanas con vitral ubicadas en cada lado. La unión del crucero con el presbiterio logra una prolongación visual del muro, que a su vez contiene una serie de altares elevados.

El muro del presbiterio es de planta semicircular y remata en tímpano. El altar mayor es de estilo neoclásico, está dedicado a San Ignacio de Loyola, la Virgen del Pilar, a Santa María, a la Inmaculada Concepción, a la Virgen de Guadalupe, y la Crucifixión. La nave central posee un óculo, con un vitral que representa al sagrado corazón de Jesús.

¹⁴¹ Ídem.



Imagen 5.9. Fachada Principal del Templo del Espíritu Santo.

El pórtico del Templo es de cantería labrada con múltiples nichos, en los que se albergan imágenes de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, San Luis Gonzaga y San Juan Berchmans, colocadas en 1899¹⁴². Además posee tres arcos de medio punto en correspondencia a las tres naves dan acceso al pequeño atrio sobre el cual se levantan las torres con acabado de argamasa. La cúpula del templo de Compañía de Jesús, es extraordinaria, ya que permite dejar contrafuertes en cada esquina, y cada unión con la cúpula se cubre de azulejos. Arriba de la ventana del segundo cuerpo, en la parte central de la fachada, puede observarse el escudo de La Compañía del Santísimo Nombre de Jesús, conformado por una corona de ramas de vid, y de laurel. En la parte central de dicha corona se ubican las iniciales de IHS, reminiscencia al nombre de Jesucristo (Imagen 5.9).

En lo que corresponde a la imagen de San Miguel en este santuario, encontraremos a dicho arcángel plasmado en dos obras pictóricas; la primera se titula *Triunfo de la Iglesia guiada por San Ignacio*, y está ubicada en el muro poniente del templo. Según datos del INAH la obra fue creada en el siglo XVIII

¹⁴² Ídem.

por el Maestro Joseph Carnero; es de grandes dimensiones, aproximadamente de seis por siete metros¹⁴³.

La representación muestra una escena en la que San Ignacio de Loyola, ubicado en la parte central del cuadro, guía a la Iglesia de la Compañía sobre un enorme carro de Victoria parecido a un gran barco de madera jalado por caballos, con el brazo derecho porta las riendas de dichos caballos y el izquierdo, que se muestra más elevado le sirve de apoyo para jalar. Pueden observarse dos escenarios sobrepuestos, el superior contiene diversos personajes angelicales, entre ellos a San Miguel que está ubicado a su diestra; el escenario inferior plasma personajes terrestres, entre los que se reconocen a monjes pertenecientes a la orden jesuita y a algunos prisioneros encadenados, en el segundo plano pueden observarse más jesuitas llevando cruces y lanzas, los que se ubican a la derecha de San Ignacio visten de negro, los de la izquierda visten de rojo y blanco (Imagen 5.10).



Imagen 5.10. Triunfo de la Iglesia guiada por San Ignacio

¹⁴³ Corroborar información en el apéndice de la presente tesis: Ficha 1 del INAH 4.1

San Miguel Arcángel se ubica a la derecha de San Ignacio, se muestra en el aire, flotando, con las alas un poco abiertas hacia atrás, está vestido de traje de guerra romano con pechera y blusón en color azul, lleva capa roja; el vestuario ondea dando la impresión de viento; calza sandalias de media caña azules, lleva adelantado el pie izquierdo al derecho.

En esta imagen San Miguel se muestra sin ningún tipo de tocado, solo puede observarse el cabello largo echado hacia atrás. Sostiene con ambos brazos una bandera en color rojo que muestra el escudo de la Compañía de Jesús enmarcado por un dorado resplandor.

La segunda obra en la que se muestra a San Miguel, ubicada en la cúpula central del santuario, representa a la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios hijo y el Espíritu Santo en la figura de una paloma blanca. Dios padre viste túnica blanca y manto dorado, Jesucristo porta túnica roja y en la mano derecha lleva una cruz. Observamos a un querubín ubicado al centro cargando al mundo.

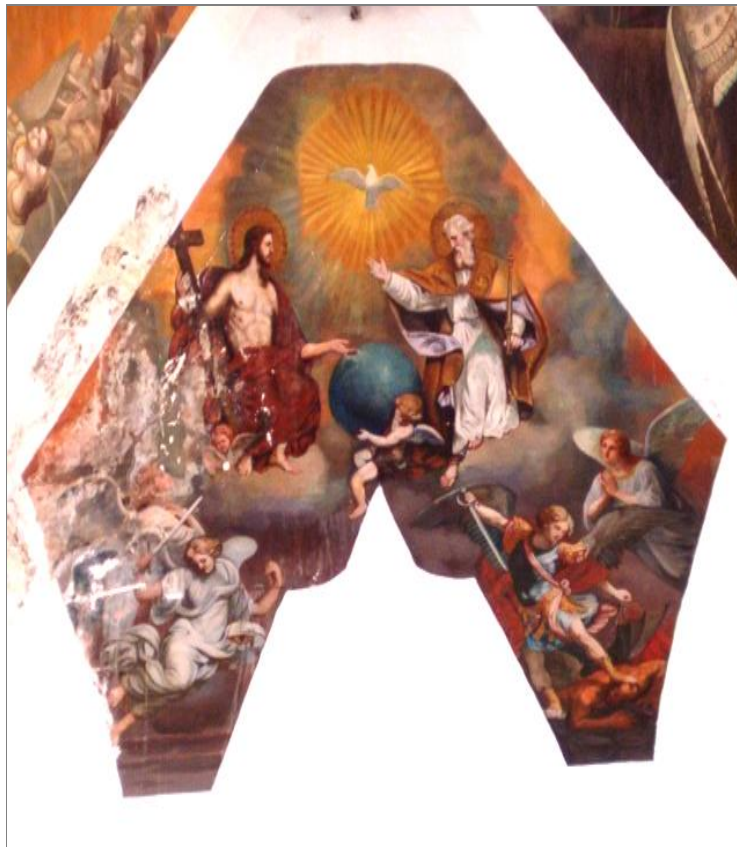


Imagen 5.11. Detalle de la Cúpula Central

En el lado inferior derecho encontramos ángeles que llevan espadas, todos van vestidos de blanco. Es en el lado inferior izquierdo donde puede observarse a San Miguel Arcángel venciendo al mal, su pie izquierdo aplasta a Lucifer, a un lado puede observarse a un ángel vestido con túnica blanca mirando hacia arriba¹⁴⁴ (Imagen 5.11).

San Miguel se muestra en combate, apuntando su espada a Lucifer, quien se encuentra con las alas levantadas pero el pecho en la tierra, totalmente vencido. El arcángel guerrero viste traje de guerra romano en color azul y detalles en dorado, lleva además una capa roja que ondea a sus espaldas y con la mano izquierda sostiene la balanza de la justicia; no lleva tocado, por lo que se muestra con el cabello rubio a la altura de los hombros. Calza sandalias de media caña en color dorado, el pie izquierdo se encuentra sobre la cabeza del demonio y el derecho está plantado en la tierra. Sus enormes alas se muestran abiertas hacia los lados.

5.2.1.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de la Santísima Trinidad

La construcción de este santuario se inicia en 1619, con el patrocinio de los regidores poblanos de aquella época, sin embargo, fue consagrado hasta el año de 1673 por el Obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas. El templo consta de una sola nave con ábside en forma rectangular, posee una cúpula sobre pechinas sin tambor y dos portadas, la segunda de dichas portadas elaborada por canteros indígenas, la otra es adjudicada al maestro arquitecto Diego de la Sierra. La bóveda del ábside es de cañón con lunetos, y las bóvedas de la única nave es de aristas. El coro a su vez descansa sobre una bóveda corrida que sigue en una curva bastante grande. El templo fue refugio de la primera generación de monjas trinitarias en la Ciudad, dicha iglesia se ubica en la Avenida Reforma esquina con la calle 3 Norte.

¹⁴⁴ Corroborar información en la ficha 2 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.12. Mapa de ubicación del Templo de la Santísima Trinidad

De acuerdo con datos del INAH, la fachada es de cantera de estilo barroco en la puerta principal sobre un entablamento de líneas clásicas se encuentra la imagen de la Purísima Concepción. La fachada se divide por enormes contrafuertes, este diseño sigue hasta el extremo en el que se ubica la torre, que es un esbelto campanario, el templo está compuesto por dos portadas, ambas con un marcado estilo barroco de finos lineamientos¹⁴⁵. En el año de 1931, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Puebla toda la fachada fue revestida en cantera, además de que la segunda ventana fue cerrada con el propósito de colocar un mosaico en talavera en el que se representa una imagen de la fundación de la Ciudad.



Imagen 5.13. Fachada principal del Templo de la Santísima Trinidad

¹⁴⁵ Corroborar información en la ficha 3 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

En un nicho ubicado en la parte central de la fachada principal se encuentra una escultura de la Purísima Concepción, representando a la Virgen María con las manos hacia el pecho, sostenida por tres querubines. Esta escultura está tallada en piedra, completamente blanca. El nicho que contiene a esta imagen es un arco de medio punto cuyo fondo asemeja a la parte interior de una concha nácar. Este nicho se encuentra flanqueado por dos pares de columnas adosadas al muro en cantera que rematan hacia arriba con una ventana de gran tamaño perteneciente al coro.

Al componerse la fachada principal de tres cuerpos, los dos superiores descritos en el párrafo anterior, el cuerpo inferior marca la entrada al templo, que consiste en una enorme puerta de madera con clavos de bronce en forma de flores distribuidos por toda su superficie, la puerta es un arco de medio punto flanqueado a su vez por dos pares de columnas marcadamente neoclásicas. En la parte inferior de la enorme puerta se ubican un par de puertas germinadas que sirven de acceso, divididas por un parteluz (Imagen 5.13).



Imagen 5.14. La Coronación de la Virgen María

Dos son las representaciones de San Miguel Arcángel que encontramos en este santuario, la primera nos muestra una escena de la Coronación de la Virgen María, según datos del INAH dicha obra fue realizada en el siglo XVIII, en ella se

muestra a la Virgen María ocupando la parte central de la escena, con nubes y ángeles bajo sus pies, tiene las manos entrelazadas a la altura del pecho, que dan la impresión de rezo. La Virgen es coronada por la Santísima Trinidad, viste túnica blanca ceñida por un cintillo rojo y manto azul; se muestra a San Joaquín al lado de la Virgen sentado sobre una nube, viste en color azul y rojo, a su lado encontramos al Arcángel San Miguel¹⁴⁶.

El arcángel guerrero porta traje de guerra en color azul con decoraciones doradas, lleva también capa roja. Calza sandalias de media caña azules y está sentado sobre una nube, en su cabeza porta un casco decorado con plumas en color rojo. Sostiene con la mano derecha una palma que en la parte superior tiene una cruz, con la mano izquierda señala la citada palma. Las alas se muestran abiertas y echadas hacia atrás. Dicha obra se ubica en el pasillo de la segunda planta de la casa parroquial (Imagen 5.14).

En la parte superior del altar principal encontramos otra representación del Arcángel San Miguel, en ella se muestra sosteniendo en alto su espada en llamas con la mano derecha, ya que con la izquierda sostiene su capa en color rojo, que se observa ondulante por la parte inferior del personaje. Viste su traje de guerra en color azul ceñido por un cintillo dorado, también se muestran detalles dorados en la parte superior del blusón. Calza sandalias de media caña azules y está parado sobre una nube. Porta además su casco de guerra plateado con plumas medianas en color rojo, blanco y verde. Sus alas están echadas hacia atrás¹⁴⁷.



Imagen 5.15. San Miguel Arcángel.

¹⁴⁶ Corroborar información en la ficha 4 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

¹⁴⁷ Corroborar información en la ficha 5 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.1.3. Imagen de San Miguel Arcángel en el Santuario de la Soledad

El templo dedicado a la Virgen de la Soledad se ubica en la esquina formada por la calle 2 sur y 13 oriente en el centro de la Ciudad de Puebla (Imagen 5.16). Su construcción se remonta a los primeros años del siglo XVI; en sus inicios fue tan sólo una pequeña ermita, que ayudaba marcar el límite de la traza urbana de la primitiva ciudad. Pero en 1631 el templo se termina de construir y en ese mismo año fue consagrado. Sin embargo, debido al crecimiento de la población el templo se vio con la necesidad de aumentar las dimensiones del templo. Fue en la segunda mitad del siglo XVIII que concluido el nuevo templo y siguió conservando el patronato de Nuestra Señora de la Soledad.

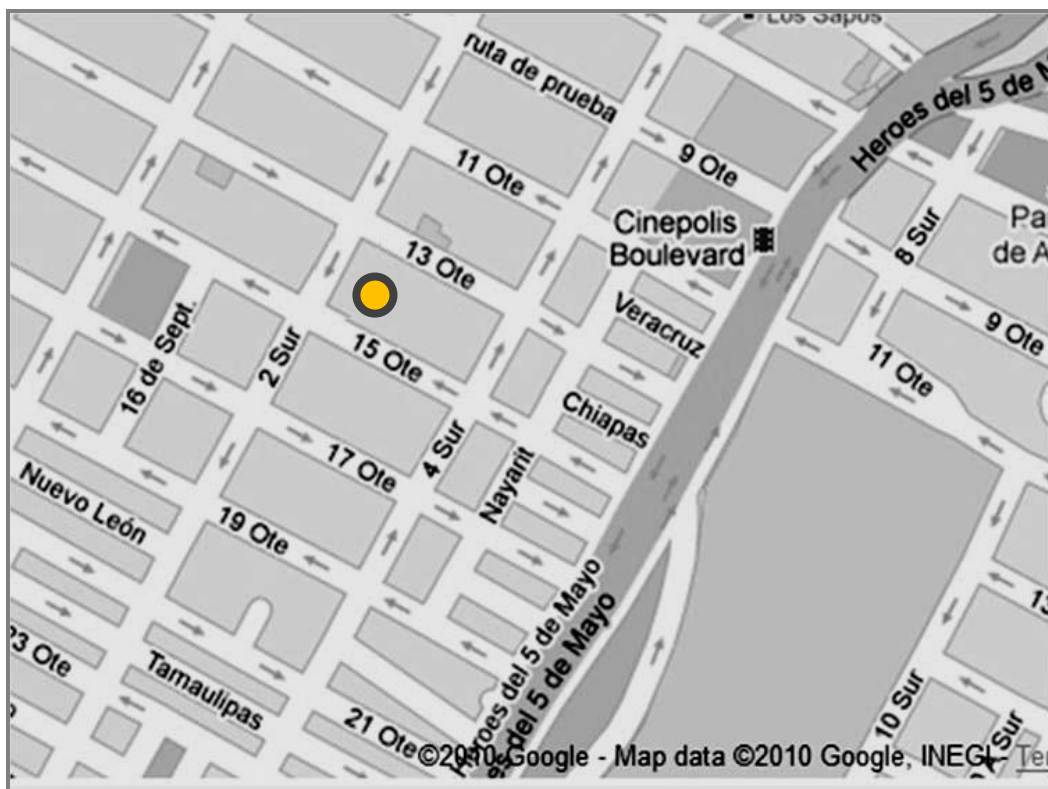


Imagen 5.16. Ubicación del Templo de la Virgen de la Soledad

El templo de la soledad se volvió parroquia, y sus límites eran los mismos de la ciudad colindando con los barrios de Santa Ana, San Miguel, San Sebastián y Santiago por el norte y poniente. Por el oriente y sur el río de San Francisco, que la separaba de Analco. En 1769 se constituyó ayuda del Sagrario -o el Templo de la Soledad- a la capilla de Dolores. Para 1924, tenía en su jurisdicción 22 templos,

entre ellos: La compañía, la Concepción, la Concordia, la Santísima Trinidad, San Roque, Santa Inés, los Gozos, Ntra. Sra. del Carmen, la Mansión, la Soledad, Capuchinas, San Juan de Letrán u Hospitalito y San Jerónimo¹⁴⁸.



Imagen 5.17. Fachada Principal

El templo de la Soledad, posee una decoración singular en su cúpula, puesto que está cubierta de azulejos blancos y negros, colores asociados a la Virgen de la Soledad. Llama la atención su delgada torre compuesta por dos cuerpos y un remate que embellece la fachada. El santuario conserva diversos retablos barrocos que subsistieron a las remodelaciones neoclásicas que sufrieron gran parte de los templos en Puebla. Además contiene hermosas pinturas representativas del Siglo XVIII. El púlpito de la iglesia, es un ejemplo del trabajo en piedra cantera que se hacía en la zona. (Imagen 5.17)

¹⁴⁸ Confrontar con: Merlo Juárez, E. y Quintanilla Fernández, J. A. (2000). *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*.

La historia de la Iglesia de la Soledad inicia en 1708 con la construcción de una pequeña capilla que fue construida para exponer la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, imagen ampliamente conocida en España. Ahí mismo se resolvió fundar un convento de monjas carmelitas y el templo actual, que fue concluido en 1731¹⁴⁹.

Tanto la torre como la cúpula, están decoradas con revestimientos de azulejos en color blanco y negro, como se ha dicho con anterioridad. El santuario posee una planta en forma de cruz, en cuanto al altar mayor puede decirse que es de estilo neoclásico, obra del famoso arquitecto José Manzo. El templo posee cuatro magníficos retablos barrocos que datan del primer tercio del siglo XVIII, además, en uno de los brazos del crucero pueden encontrarse diversos santos carmelitas pintados por Magón en 1764. También se pueden encontrar obras pictóricas de Francisco Javier de Salazar elaboradas en el siglo XVIII, en ellas se presentan vírgenes y santos, otro altar cuenta con una pintura de Santa Teresa de Ávila. El púlpito, ya mencionado en el párrafo anterior, fue construido por el maestro cantero Don José Medina, el mismo que realizó el púlpito de la Catedral¹⁵⁰.

San Miguel Arcángel se plasma en cuatro imágenes en este templo, una de ellas es: El sueño de San José, una obra pictórica pintada al óleo de medianas proporciones ubicada en la predela de la calle central de este santuario; este cuadro se divide en dos escenarios, el de la derecha, que ocupa una mayor superficie, se muestra a San José sentado a la mesa, ambas manos están ubicadas juntas, bajo la cabeza reclinada del Santo que se caracteriza por estar rodeada de un aura que le da un toque de divinidad, su brazo derecho se encuentra doblado a la altura del codo y recargado en una mesa. El personaje principal de esta obra, San José, viste una túnica en color verde y un manto ocre, tiene la mirada baja y la cabeza inclinada hacia adelante, tal vez esta postura indica que duerme; a sus espaldas se ubica el Arcángel San Miguel, que al parecer San José no advierte. En la segunda escena del cuadro, la de la izquierda, puede verse una representación de San José y la Virgen María, en un plano mucho más luminoso, se presenta como

¹⁴⁹ Datos tomados de la página oficial de la Secretaría de Turismo en Puebla: <http://www.turismopuebla.gob.mx>

¹⁵⁰ Ídem.

si se tratase de una puerta abierta: San José de rodillas frente a la Virgen María quien viste túnica blanca y manto azul ubicada en un plano más alto, pues se muestra al personaje masculino en un escalón inferior; la Virgen, al parecer trata de poner en pie a su esposo, exhortándolo con la mano en el hombro de éste, ambas escenas elementos del mismo cuadro se desarrollan en un taller de carpintería (Imagen 5.18).



Imagen 5.18. El sueño de San José

San Miguel Arcángel se muestra detrás de San José, al parecer, velando su sueño; no tiene objeto alguno en ninguna mano, sólo observa apacible a su protegido. Viste su ya conocido traje de guerra en color azul y verde con detalles dorados, lleva capa roja sostenida en la parte inicial de su ala izquierda, que, al igual que la derecha, se encuentra abierta y echada hacia atrás, calza sandalias de media caña en color azul con detalles en dorado¹⁵¹.

La segunda obra pictórica en la que aparece el Arcángel San Miguel es titulada La Adoración de los Pastores, ubicada en la predela de la cuarta calle. Según datos del INAH la obra fue creada en el siglo XVIII. Puede observarse al Niño Jesús al centro de la imagen, que es el foco lumínico de la escena, a su derecha se ubica la Virgen María, vestida con túnica blanca y manto azul, y a la izquierda San José, con túnica verde y manto en color ocre, detrás de ellos

¹⁵¹ Corroborar información en la ficha 6 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

observamos algunos pastores y, frente al Niño Dios, podemos ver al arcángel arrodillado (Imagen 5.19).



Imagen 5.19. La Adoración de los Pastores

San Miguel viste traje de guerra con la coraza en color azul con decoraciones en color dorado, ceñida a la cintura por un cinturón del mismo color, lleva una capa roja que ondea sobre su hombro derecho y espalda. Su mano derecha está colocada sobre el pecho a la altura del corazón, mientras que con la izquierda sostiene una cruz muy delgada y alta de pastoreo; su cabeza se muestra sin tocado alguno, dejando al descubierto su ondulada cabellera. Tiene las alas abiertas hacia atrás¹⁵².

El Nacimiento de la Virgen María es la tercer obra en la que encontramos a San Miguel, la escena muestra a dos mujeres atendiendo a la recién nacida Virgen María de cuya cabeza nace un aura; la joven de la derecha sostiene a la bebé en sus brazos; a la espalda de estas dos jóvenes, ubicado entre ellas, observamos al arcángel San Miguel. En el extremo derecho, recostada sobre una cama con dosel puede verse a Santa Ana vestida en color azul; sentado en una silla de madera está San Joaquín, quien señala un recipiente plateado que contiene agua cristalina (Imagen 5.20). La escena se muestra en un dormitorio. Dicho cuadro se ubica en el muro poniente de la capilla anexa al Templo y, según datos del INAH, la obra fue realizada en el siglo XVIII, este cuadro es de mayores

¹⁵² Corroborar información en la ficha 7 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

dimensiones que los dos citados anteriormente. Esta obra esta manufacturada en óleo sobre tela y su conservación en la actualidad es buena en general¹⁵³.

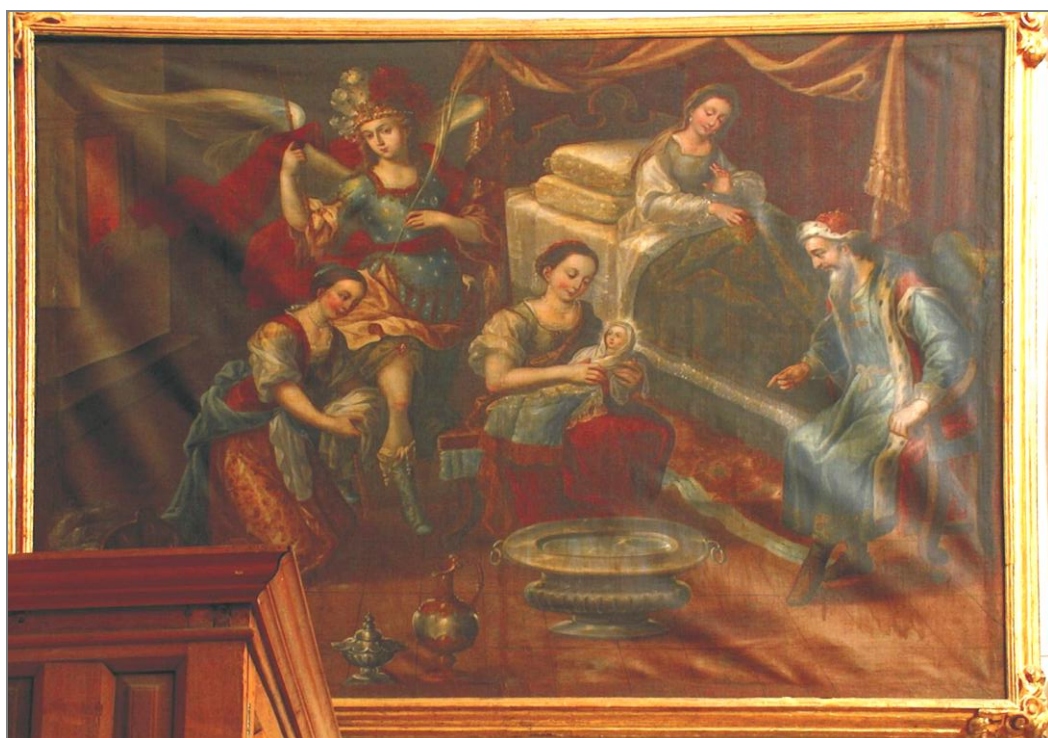


Imagen 5.20. El Nacimiento de la Virgen María

San Miguel se muestra en esta obra con su traje de guerra ya conocido, pechera en color azul con destellos dorados, faldón verde y un cintillo rojo sobre su cintura, lleva también una capa roja. Calza sandalias de media caña azules que rematan en color dorado y su pierna derecha se adelanta a la izquierda. Tiene puesto el casco de guerra decorado con anchas plumas rojas y blancas. Sostiene en la mano derecha una cruz delgada de pastoreo en color café y en la izquierda lleva una palma larga de procesión, sus alas se muestran abiertas hacia atrás. Al parecer los demás personajes no advierten su presencia, todos se muestran ocupados en sus actividades, sólo San Miguel mira al frente, hacia el espectador (Imagen 5.20).

La cuarta pintura en que aparece el arcángel guerrero acompaña a la anterior en el muro poniente de la capilla anexa a este templo, se titula La Virgen María en oración confortada por ángeles y su educación. Dicha pintura está dividida en dos escenas, en la escena de la izquierda, plasmada a manera de

¹⁵³ Corroborar información en la ficha 8 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

enorme ventana iluminada, tal como sucede en la obra de El sueño de San José, puede verse a la Virgen María vestida con túnica blanca y manto azul arrodillada orando acompañada de dos Arcángeles, uno de ellos es San Miguel de pie detrás de ella, confortándola. (Imagen 5.21) La segunda escena que compone este cuadro muestra a un grupo de niñas, entre las cuales observamos a la pequeña Virgen que se distingue por poseer un aura enmarcando su cabeza y vestir los colores blanco y azul; el grupo se ocupa en el tejido y la lectura, mientras una mujer les dirige un discurso, al cual la Virgen María atiende, observando a la mujer con atención¹⁵⁴.



Imagen 5.21. La Virgen en oración confortada por ángeles y su educación

En este cuadro se muestra a San Miguel a espaldas de la Virgen María dentro de la escena de la derecha; lleva en la mano izquierda una cruz alta y delgada de pastoreo, la mano derecha señala un arca que está sobre una mesa; viste traje de guerra azul y faldón verde, la capa roja que usa se muestra ondulante a sus espaldas, las alas se muestran echadas hacia atrás. Su mirada está dirigida hacia la Virgen, hacia un punto inferior, dado que ésta se encuentra arrodillada (Imagen 5.21).

¹⁵⁴ Corroborar información en la ficha 9 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.1.4. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Nuestra Señora de la Luz



Imagen 5.22. Mapa de ubicación del Templo de Nuestra Señora de la Luz

El Santuario dedicado a la veneración de Nuestra señora de la Luz se encuentra ubicado en la calle 2 Oriente y esquina con la 14 Norte en el Barrio de la Luz (Imagen 5.22). Su construcción se inicia en 1767, se crea bajo el estilo barroco poblano¹⁵⁵. Su fachada está cubierta con ladrillos y azulejos, con aplicaciones de 8 mosaicos religiosos, es de cantera gris, tiene tres cuerpos: en el primero de ellos observamos columnas toscanas, pilastras con columnas dóricas con canaladuras y contra-canaladuras que enmarcan la puerta de acceso que consta de un arco de medio punto; en el segundo cuerpo observamos un ventanal coral adintelado, nichos ubicados en las entrecalles con esculturas barrocas que representan a San Pedro y San Pablo; en el tercero encontramos una representación en relieve del Espíritu Santo y su divino resplandor, dicho cuerpo remata con un reloj. Además posee dos torres compuestas por dos cuerpos cuadrangulares con barandal de herrería y linternillas que rematan en una cruz de metal cada una (Imagen 5.23).

¹⁵⁵ Confrontar con la Secretaría de Turismo en Puebla: <http://www.turismopuebla.gob.mx>

En los tableros de la fachada se encuentran representadas diversas escenas marianas trabajadas en mosaico de talavera, este barrio es conocido por la producción de alfarería desde tiempos de la colonia, en los inicios de la constitución de los primeros barrios indígenas a los alrededores de la Ciudad. A la izquierda bajo la torre se puede apreciar a Santa Ana y la Virgen de Nuestra Señora de la Luz, a su derecha y sobre las ventanas se ven símbolos de la letanía, como son la palmera y la fuente. En el costado derecho de la fachada, bajo la torre, encontramos a San Joaquín y a San José bajo la advocación de Nuestra Señora de la Luz, con el Ángel y el penitente, al costado derecho de estos volvemos a encontrar plasmados diversos símbolos luteranos como el árbol y el pozo¹⁵⁶.



Imagen 5.23. Fachada del Templo de Nuestra Señora de la Luz

¹⁵⁶ Corroborar información en la ficha 10 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Dos son las representaciones artísticas en las que encontramos a San Miguel dentro de este templo, la primera es una escultura de madera estofada tallada cuyas proporciones se asemejan a las humanas. Dicha escultura se encuentra ubicada en el lado derecho del altar mayor, según datos del Instituto Nacional de Antropología e Historia la obra escultórica fue creada en el siglo XVIII, en la época colonial, detalle que sorprende al observar el buen estado de conservación que mantiene (Imagen 5.24).

San Miguel se muestra en esta escultura levantando con la mano derecha su espada flamígera, con el brazo doblado a la altura del codo; en tanto que la mano izquierda se extiende hacia el frente. Viste traje de guerra dorado con faldón verde adornado con detalles dorados, sobre su hombro derecho sostiene su capa roja también con detalles en color dorado. No lleva ningún tipo de tocado, lo que deja al descubierto una cabellera bien peinada de color castaño oscuro Calza sandalias de media caña verdes que rematan en una joya, ambos pies están apoyados en una roca, también hecha de madera estocada que sirve de base.¹⁵⁷



Imagen 5.24. Escultura de San Miguel Arcángel

¹⁵⁷ Corroborar información en la ficha 11 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

La segunda representación en que se plasma a San Miguel Arcángel en una obra pintada al óleo creada en el siglo XVIII, según datos del INAH¹⁵⁸ (Imagen 5.25). En este cuadro puede observarse al arcángel en pleno vuelo, se muestra con las alas abiertas simulando el movimiento que el viento produce sobre ellas, este efecto se ve apoyado por el ondulante movimiento de su capa roja que porta sobre el hombro derecho, se muestra también con ambos brazos abiertos y extendidos hacia los lados, sólo que en la mano izquierda sostiene una cruz alta y delgada de pastoreo mientras que la derecha se encuentra vacía. Viste traje de guerra en color azul con detalles en oro y cinturón rojo de tela que ciñe la cintura del arcángel. Calza sandalias de media caña de color azul con un ornamento en listón formando un moño más claro que remata la sandalia bajo la rodilla. San Miguel lleva su casco de guerra adornado por anchas plumas rojas y blancas, su vista, en tanto, se mantiene baja¹⁵⁹.



Imagen 5.25. San Miguel Arcángel

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ Corroborar información en la ficha 12 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.1.4. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de la Inmaculada Concepción de María



Imagen 5.26. Ubicación del templo de la Inmaculada Concepción de María

El templo de la Inmaculada Concepción de María se encuentra ubicado en la Avenida 16 de Septiembre y esquina con la calle 3 Sur. Fue edificado en el año de 1596 con el fin de proporcionar el servicio espiritual al convento homónimo; los predios donados para su construcción pertenecieron a su fundador, el presbítero Leonardo Ruiz de la Peña. El 13 de marzo del mismo año, la Ciudad concedió una merced de agua al convento del que en el propio año tomaron posesión algunas religiosas concepcionistas de México:

La fundadoras de este Convento fueron cuatro, tres religiosas profesas que vinieron de la Ciudad de México y una que pasó del de Santa Catalina de Sena de esta Ciudad, que era hermana del patrono, con dispensa del Sumo Pontífice Sixto V, para mudar hábito y regla, con el título de primer fundadora; llamábase ésta Sor Beatriz de Santo Tomás, de treinta y cinco años de edad y dieciocho de profesión en el Convento de Santa Catalina. Las que vivieron de México fueron Sor Leonor de los Ángeles nombrada Abadesa, por cinco años, de cuarenta y cinco de edad y veintiocho de hábito, hija legítima de Juan Cuevas y Doña María Téllez Sarmiento. Para maestra de novicias, Sor Francisca de los Ángeles, de treinta y seis años de

edad y veintiuno de profesión, hija legítima de Antonio Nieto y de Inés de Rivera Caniego. Para tornera Sor Isabel de San Jerónimo, de treinta y un años de edad y dieciséis de profesión, hija legítima de Gaspar de Garnica y Doña Margarita de Legaspi¹⁶⁰.

El santuario original tuvo una pieza baja hasta que se dio la construcción de la planta definitiva, consagrada en el año de 1617, sin embargo, tuvo una última modificación en 1732 dado que fueron cambiados los techos de madera por bóvedas de cañón y cúpula. La iglesia es de ligero estilo de los templos conventuales, es decir, poseen una sola nave, carecen de crucero y ábside cuadrado. Las bóvedas de estas construcciones son de cañón con lunetos y cúpula montada sobre pechinas, carecen también de tambor (Imagen 5.27). El coro se presenta alto y poseen algunos retablos churriguerescos de gran valor, además de un coro bajo convertido a diversas criptas que resguarda en una de las urnas la imagen en cera de Santa Acela, ambos cuentan con rejas, los altares neoclásicos que desplazaron a los barrocos en el siglo XIX no ofrecen la misma estética. El



templo cuenta con enormes contrafuertes de estilo barroco popular, además de tener portadas barrocas características del siglo XVII decoradas con esculturas en argamasa. La torre del campanario posee columnas de estilo salomónico¹⁶¹ (Imagen 5.28).

Imagen 5.27. Fachada del templo de la Inmaculada Concepción de María

¹⁶⁰ Véase: Rosette, 1990. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles (Tomo I)*. México: Edición cooperativa entre el Gobierno del Estado de Puebla, CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes, p.496.

¹⁶¹ Corroborar información en la ficha 13 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

San Miguel aparece representado en tres obras dentro de este santuario: dos pinturas al óleo y una escultura moldeada en escayola. La primera obra pictórica en la que aparece el arcángel está ubicada en la parte trasera el órgano del coro alto en la parte central de la nave, no está enmarcada y su conservación no es la ideal (Imagen 5.29).



Imagen 5.28. Torre-campanario de la Iglesia

San Miguel se muestra parado sobre el demonio, quien tiene fisonomía humana, una gran cola de dragón terminada en punta, la piel opaca, además de que se muestra con el pecho sobre la tierra y encadenado, tratando de romper con los dientes el grillete que le apresa la mano izquierda, la mano derecha se mantiene apoyada al piso, como tratando de librarse del peso del arcángel (Imagen 5.29).

San Miguel se muestra sosteniendo con el brazo derecho en alto su espada flamígera, mientras que con la mano izquierda agarra la cadena con la que ha apresado al demonio, se muestra con la vista hacia arriba, que proporciona a sus facciones una mirada a Dios, sus alas no están abiertas y se muestran a la espalda de éste. Viste traje de guerra, porta pechera en color azul rey con pequeñas estrellas plateadas y detalles dorados en la orilla del escote y las mangas, ciñe su cintura con un gran manto rojo. Calza además sandalias de media caña azules que rematan con una joya al centro, sus pies están completamente apoyados sobre su prisionero, el pie izquierdo aplasta la cabeza y el derecho el omóplato del demonio¹⁶².

¹⁶² Corroborar información en la ficha 14 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.29. San Miguel pisando al demonio

La segunda imagen en la que podemos observar a San Miguel es en una pintura al óleo, ubicada en el coro alto, en el muro del evangelio que, de acuerdo con el INAH, fue elaborada en el siglo XVIII (Imagen 5.30). En ella aparece el arcángel entablado una lucha con un dragón de cuatro cabezas, el demonio alado armado con filosas garras y una enorme cola; aunque San Miguel no está sólo peleando contra esta bestia, se logra ver en la parte superior un brazo derecho sin personaje que ha arrebatado al dragón una flecha flamígera, tal vez pueda tratarse del brazo de Dios. En la pintura puede verse a San Miguel entre nubes, combatiendo, con las alas al vuelo, aunque sólo está plasmada su ala derecha; viste una túnica blanca y un manto verde, no tiene tocado, puede vérselo con el cabello largo y la vista hacia su enemigo que se encuentra en la parte inferior del cuadro; su brazo derecho sostiene su espada en llamas, plasmada muy pequeña en esta obra¹⁶³.

¹⁶³ Corroborar información en la ficha 15 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.30. San Miguel combatiendo contra el Dragón

La tercera representación de San Miguel dentro de este templo es una escultura moldeada en escayola ubicada en un nicho dorado del altar principal, en la parte superior al centro (Imagen 5.31). El arcángel está representado con ambos brazos hacia el frente, con la mano derecha sostiene su espada flamígera, mientras que la izquierda se muestra vacía. Viste traje de guerra con pechera azul lisa y capa roja, que al parecer cubre sus alas, puesto que no están a la vista, tiene el cabello de color negro que mantiene bajo una corona dorada decorada con lo que parecen ser tres plumas largas del mismo tono, aunque también pudiera tratarse de tres resplandores, en la parte de enfrente de la corona se ubica una fina y pequeña cruz dorada¹⁶⁴.



Imagen 5.31. Escultura de San Miguel Arcángel

¹⁶⁴ Corroborar información en la ficha 16 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.1.6. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Santa Inés del Monte Pulciano



Imagen 5.32. Ubicación del templo de Santa Inés

El santuario de Santa Inés se encuentra justo enfrente del famoso templo de la Concordia. Posee un pequeño atrio que en la actualidad se ha convertido en punto de reunión de músicos de diversos géneros populares que se alquilan para serenatas. Esta iglesia posee algunos cuadros de gran valor, conserva aún las rejas originales de su Coro y en la fachada, tiene una imagen de Santa Inés en loza de talavera.

Desde un principio se estableció que el edificio fuese un convento de monjas dominicas bajo el patronato de Santa Inés del Monte Policiano, fue fundado en el año de 1620, destinado para albergar jóvenes doncellas de origen español que quedasen desamparadas:

Fundó este convento Doña Jerónima de Gamboa, viuda de Diego Franquis Serrano, habiendo dado licencia para la fundación en nombre del Rey, el Exmo. Señor Virrey Dn. Diego Fernández de Córdova, Márquez de

Guadalcazar, por un superior despacho de 20 de Octubre del año de 1620, envista del cual el Illmo, Señor Dn. Alonso de la Mota, actual obispo de esta Diócesis prestó su consentimiento y dio su permiso por lo respectivo a su Jurisdicción Eclesiástica, por su decreto de 9 de noviembre del mismo año. (...) Que aquel Convento nuevo de Santa Inés había de ser del Orn. De Santo Domingo y que sus monjas habían de profesar la misma regla y constituciones que profesaban las del Convento de Santa Catalina, como Religiosas de un mismo Orn. Sujetas unas y otras a la jurisdicción ordinaria¹⁶⁵.

El primer edificio fue concluido en el año de 1626, pero resultó ser muy pequeño, por lo que se construyó un nuevo templo que fue concluido en 1663¹⁶⁶. La iglesia es de una sola nave sin crucero, con cúpula sobre pechina y sin tambor. Posee un ábside cuadrado y cuenta con bóveda de cañón sobre lunetos. A pesar de las modificaciones que se hicieron al edificio, pudieron conservarse las rejas originales del coro, tanto las de superiores como las inferiores, al tiempo que se conservaron de igual manera varios cuadros de pintores reconocidos, entre ellos Antonio Padilla. Los retablos barrocos fueron sustituidos por otros nuevos de estilo neoclásico durante el Siglo XIX. La fachada del templo contiene una hermosa imagen de Santa Inés esmaltada en Talavera que, por su tamaño y calidad, es considerada una obra de arte.

El atrio del Templo de Santa Inés tiene como límite una reja de hierro empotrada en un labrin de concreto recubierto con petatillo y talavera poblana, posee también grandes jardineras que contienen árboles y arbustos proporcionando a la fachada un aspecto alegre y colorido, a diferencia del Templo de la Concordia ubicado frente a este inmueble, que carece de atrio y vegetación.

En cuanto a la fachada se puede observar que la parte que sirve de acceso es un arco de medio punto con adornos florales igual que las jambas que contiene un gran portón de madera enmarcado por pilastras cuadradas labradas en cantera, son dos pares de columnas de ambos lados sostienen un friso recto almohadillado (Imagen 5.33). Encima de la gran puerta enmarcada encontramos un nicho ubicado en la parte central de la fachada, en este nicho observamos la imagen de Santa Inés bellamente labrada en talavera. Ubicada arriba y al fondo de este nicho observamos una ventana cuadrada que pertenece al coro alto, dicha ventana se muestra enrejada¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Cita tomada de Rosette, 1990. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles (Tomo I)*. México: Edición cooperativa entre el Gobierno del Estado de Puebla, CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 523.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ Corroborar información en la ficha 17 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.33. Fachada principal del templo de Santa Inés

Es dentro de la Sacristía de este templo en donde encontramos tres representaciones pictóricas del arcángel San Miguel. La primera está adherida al muro de la Sacristía, según datos del INAH esta obra fue elaborada en el siglo XVIII, en ella se muestra a los arcángeles Miguel y Uriel en lo que parece ser una escena celestial, dado que se encuentran parados sobre una gran nube¹⁶⁸ (Imagen 5.34).

En el lado derecho de la pintura se ubica San Miguel con la espada en la mano, el arcángel Uriel se muestra con la vista y el rostro entero hacia arriba, observamos también su cabello oscuro y rizado; puede verse con la mano derecha sobre el pecho y la izquierda un poco extendida hacia adelante y hacia abajo, viste túnica roja y manto azul, ambas vestimentas ondean como si estuviesen envueltas en un suave viento, se muestra además con las alas abiertas hacia atrás y adelantando el pie derecho al izquierdo, tiene ambos pies descalzos.

¹⁶⁸ *Ibídem.*



Imagen 5.34. San Miguel y San Uriel

En esta obra aparece el Arcángel San Miguel vestido con una túnica de color blanco con un cinturón rojo que ciñe la túnica su cuerpo, lleva además una capa roja que ondea por su hombro derecho y ambas alas; sus alas se muestran abiertas hacia atrás (Imagen 5.34). Tiene la mirada hacia abajo al igual que el rostro, se puede ver su largo y oscuro cabello cayendo sobre su espalda. Lleva su espada en la mano derecha y de la empuñadura de ésta se ata una cinta larga y delgada en color olivo, se muestra además descalzo con el pie derecho adelantado al izquierdo¹⁶⁹.

En otra obra adherida al muro del primer piso de la Sacristía encontramos otra imagen de San Miguel Arcángel pintada al óleo que, según datos del INAH, fue elaborada en el siglo XVIII, en ella se muestra al arcángel guerrero vestido con gran gala al centro del cuadro y acompañándolo de cada lado observamos a dos ángeles pequeños que le sirven de escuderos; el de la derecha viste un manto ondeante de color rosa pálido y porta la espada y el escudo redondo de San Miguel, sus alas se muestran blancas a sus espaldas. El segundo de estos angelitos es más pequeño que el anterior, se ubica a la izquierda del personaje principal,

¹⁶⁹ Corroborar información en la ficha 18 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

viste un manto color celeste y es el encargado de llevar el cetro de San Miguel, se muestra además con sus alas abiertas hacia atrás (Imagen 5.35).



Imagen 5.35. San Miguel Arcángel con pequeños ángeles

San Miguel en esta obra se muestra vestido con traje de guerra romano, lleva pechera en color azul con diminutas estrellas plateadas que la decoran, remata en la parte superior con decoraciones doradas y ricamente ornamentado con joyas, ceñido a su cintura observamos un cinturón rojo, lleva también una larga capa roja (Imagen 5.35).

El arcángel tiene los ojos vendados con una cinta oscura, símbolo que podría representar la ceguera y parcialidad en la justicia divina. En la mano izquierda lleva un estandarte blanco, mientras que la izquierda se muestra un tanto extendida hacia arriba y hacia adelante. Porta además un casco de guerra decorado con anchas plumas rojas y blancas, bajo este observamos su cabello oscuro. Calza sandalias con tela de color azul, su pie derecho se adelanta al izquierdo¹⁷⁰.

La tercer pintura en la que se plasma a San Miguel se encuentra, de igual manera que las dos anteriores, dentro de la Sacristía del templo, según datos del INAH fue producida entre el siglo XVIII y XIX (Imagen 5.36).

¹⁷⁰ Corroborar información en la ficha 19 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.36. San Miguel Arcángel

Es una pintura que fue extraída de algún recuadro, en ella San Miguel es un arcángel pasionario, ya que tiene dos símbolos de la pasión de Jesucristo, una barra de silicio y una larga palma de trigo (Imagen 5.36). Se muestra al arcángel con seriedad en el rostro, sobre su cabeza lleva una corona dorada y decorada con anchas plumas tricolor: rojo, blanco y verde.

Las alas se muestran abiertas y echadas hacia atrás, en la mano izquierda sostiene la palma en alto y en la derecha la barra de silicio, esta mano está extendida hacia atrás. Viste traje de guerra, faldón largo verde olivo y encima de ésta un blusón azul, ambos vestidos están cubiertos en la parte superior por una pechera de armadura en color dorado, rígida, al parecer de oro, lleva también un cinturón que consiste en una banda roja de tela; porta una enorme capa roja unida a su pechera metálica. Calza sandalias de media caña azules que rematan por una guirnalda de margaritas blancas. El pie derecho se muestra adelantado al izquierdo, ambos están apoyados en una nube¹⁷¹.

¹⁷¹ Corroborar información en la ficha 20 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.1.7. Imagen del Arcángel Miguel en el Templo de Santo Domingo



Imagen 5.37. Ubicación del Templo de Santo Domingo

El templo de Santo Domingo fue fundado en un principio en honor al Santo Arcángel Miguel, razón por la que en su fachada encontramos su imagen tallada en cantera. Se encuentra ubicado en la calle 5 de mayo esquina con la calle 4 Poniente, en el número 403 en el centro histórico de la Ciudad de Puebla (Imagen 5.37). Al darse la fundación de la ciudad en 1531, el santuario quedó bajo la jurisdicción diocesana de Tlaxcala, siendo el Fraile dominico Julián Garcés¹⁷² el primer obispo, quien se excedió en las autorizaciones, pues le otorgó a la orden dominica, dos manzanas de la traza de la Ciudad que estaban destinadas en un principio para la Iglesia mayor, permitiéndole unir sin importar que se cerrara una calle, que hasta la fecha sigue en tales condiciones. Tan enorme terreno se vio bastante provechoso para la edificación de un convento amplio y además de

¹⁷² Al principio no vio bien el asentamiento de dicho convento, pero más tarde trasladó aquí su sede episcopal.

ambicioso, con una enorme huerta dentro de sí, de la cual los frailes obtenían gran parte de su alimentación. Hoy casi en totalidad demolida la construcción original, alberga en sus antiguos terrenos lo que fuese el mercado central o de la Victoria, hoy se ha convertido en un centro comercial y diversos edificios particulares.

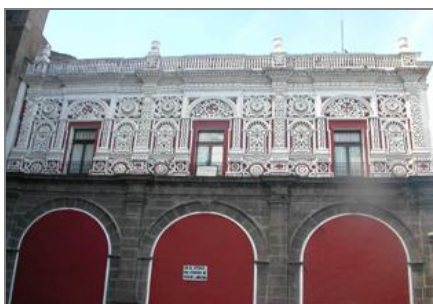


Imagen 5.38. Original entrada al convento



Imagen 5.39. Detalle de la entrada al convento

Para el año de 1535 buena parte del convento se hallaba ya concluido, pues siempre contaron con el apoyo decidido de su obispo, quien les otorgaba muchos de sus propios honorarios. Es más, en 1539 se les había asignado parte de las rentas que correspondían a la catedral, como se hace constar en innumerables documentos del archivo diocesano. Cabe recalcar que desde su apertura y posterior dedicación, el edificio estuvo consagrado a San Miguel y a los Santos Ángeles, y así se le menciona en diversos oficios de aquella época. No obstante, el hecho de estar asistida por los religiosos dominicos, hizo que por comodidad y familiaridad la gente le llamara la iglesia de Santo Domingo, de esta manera, poco a poco, este templo a conservado dicho nombre.

La construcción original de lo que fuese la casa conventual funcionó en calidad de vicaría hasta el año de 1548 en el que se nombró a su primer prior, razón por la cual se vieron iniciados los trabajos para un convento mayor. Durante 1549 se concluía la primera capilla formal de muros pesados y techumbre alta de viguería, iniciándose dichas actividades con una inversión muy fuerte con el propósito de construir un acueducto subterráneo, desde los manantiales de Cieneguillas, al norte del valle, hasta el convento dominico citadino.

El templo que actualmente conocemos fue adquiriendo su forma a partir de 1571, cuando los muros externos comenzaron a recubrir la iglesia original, no obstante, tres años más tarde, se habían suspendido totalmente los trabajos debido

a las carencias económicas, teniendo la casa una bonanza alrededor de cuarenta religiosos. Se ha mencionado la participación del arquitecto Francisco Becerra; fue entonces que el templo empezó a recurrir a diversas donaciones de feligreses muy adinerados como Don Juan Narváez y su esposa doña Isabel de Becerril, además de la labor titánica de un fiel dominico llamado Fraile Francisco García¹⁷³. Para estas épocas se le había otorgado ya el solar frontero al norte del convento, donde en 1585 dieron apertura al Colegio de San Luis Rey, que desempeñaba la función de seminario.

La estructura básica de la construcción de templo, de grandes proporciones, estuvo a cargo del arquitecto don Juan de Rivas, quien puso un entusiasmo muy intenso en la obra, de manera que para 1593 se habían concluido totalmente los muros, incluyendo los de las capillas hornacinas, ya que se sabe que el maestro carpintero encargado de los trabajos del santuario mayor, Pedro Quero, pretendía instalar las cimbras para iniciar ya la elaboración de las bóvedas, pero al parecer por problemas económicos no pudo hacerse entonces, fue hasta el año de 1604, tocando al maestro mayor Pedro López Florín, que se concluyó la obra, terminándose casi en totalidad hasta 1611, pues aún faltaba finalizar la cúpula y la torre; siendo, de hecho, el primer templo de grandes proporciones terminado completamente dentro de la traza de la Ciudad de Puebla¹⁷⁴.

En los trabajos de construcción del templo de Santo Domingo participaron una buena cantidad de indígenas de origen mixteco y algunos de raíces zapotecas, traídos por los dominicos de lugares en donde tenían encomienda, tales como Yahuatlán, Izucar de Matamoros y otras partes cercanas a éstos. Los naturales fueron congregados a su labor de tal manera que los frailes tuvieron que planear el establecimiento servicios religiosos especiales para ellos, además de adaptar una doctrina en su lengua, destinando para esto una de las capillas laterales.

De manera gradual fueron arreglándose diversos detalles de la fachada exterior, de tal manera que cuando estuvieron seguros de la solidez, demolieron el

¹⁷³ Mejor conocido como Paco Gallego, quien solicitaba limosnas y asistía a los mineros del Real de Minas de Taxco, al menos desde 1580 hasta 1586 en que murió.

¹⁷⁴ No se tiene noticias de que ése haya seguido el plan de algún modelo específico de España. Pero su concepción general y estructura sugieren que esta basado en el de Santo Domingo de la Ciudad de México, sin embargo su corta y ancha nave parecen alejarse del modelo metropolitano. Op. Cit., Kubler, G., p. 318.

templo original de talle primitivo, reutilizando parte de los materiales en algunos anexos y extensiones que no se tenían previstas dentro del proyecto original. En 1632 se iniciaron las obras de decoración en el interior del santuario, dedicando a esto bastante cuidado, a tal grado que los trabajos de yesería y la ornamentación en general, fueron puestos bajo la supervisión del arquitecto mismo.

Pedro García Durango y el maestro alarife don Francisco Gutiérrez, tocando el dorado de las yeserías al célebre Juan Bautista de Alarcón. Debido al retiro del arquitecto García Durango le sustituyó el maestro mayor Francisco de Aguilera. La decoración final fue hecha por partes, con prolongados espacios en los que el dinero no alcanzaba para dichas obras, hasta que por fin el 12 de diciembre de 1659, se consagró solemnemente a través de una enorme ceremonia religiosa por manos del ilustrísimo dominico Fray Santiago Hernández, obispo titular de Hiero Cesárea y Vicario Apostólico de Tonkín, acompañado del clero regular y secular de la ciudad, así como de toda la alta sociedad poblana¹⁷⁵.

En principio el santuario tuvo un pequeño atrio o claro de acceso que, lo mismo era el preámbulo al templo que al edificio de convento, éste último es una exquisita combinación, dado que el primer nivel se encuentra constituido por un enorme portal realizado por tres arcos de cantera extraordinariamente labrados, descansando en columnas de planta rectangular, que a su vez conforman una estancia en cuyo interior encontramos la puerta principal al convento, de ciertas características de decoración barroca.

Actualmente dichos arcos están cegados y el interior del que antes fuera el convento ahora sirve para acoger diversos locales comerciales. La planta alta sigue el estilo de la planta baja, dibujando tres arcos pero cerrados, mucho más angostos que los que se encuentran en la planta inferior, recubiertos de diversos relieves roleos y figurillas de argamasa, alrededor de las ventanas, que fueron agrandadas hasta el siglo pasado, se rompió la cornisa, con sus respectivos balcones. La combinación que se da a la edificación del antiguo convento está constituida por flores, estrellas y emblemas dominicos, con nichos simbólicos, alfices y diversos medallones, todo en una exuberancia característica de la época en que floreció el estilo barroco.

¹⁷⁵ Ídem.

La fachada principal la iglesia es bastante sobria, pues resalta de cierta manera un estilo puramente renacentista, originalmente sólo las columnas y cornisas eran de roca de cantera. Pero, a gusto del señor Bello, se le recubrió con material similar a toda la fachada. Los materiales que formaron parte del frente de la iglesia fueron obtenidos del cerro de Loreto, formando un conjunto homogéneo en toda la parte frontal del templo. La construcción consta de dos cuerpos principales y un remate. A cada lado del arco se encuentran dos pares de columnas adosadas, entablamento con el arquitrabe muy angosto. Friso con rosetas y estrellas y cornisa volada constituyen el primer cuerpo.

Parece extraño que no aparezcan nichos en las entrecalles. Por lo que, para romper la monotonía del muro, las impostas del arco se prolongan a los lados, atrás de las columnas. A éstas corresponde el segundo cuerpo pilastras jónicas. Con sus plintos resaltados para cada par. Sobre la cornisa del primero cuerpo, al centro, la estatua de San Miguel en cantera, custodiado por dos perros también de cantera.

En cuanto a la figura de San Miguel ubicada en la parte frontal exterior de este templo y motivo primordial de la presente tesis, debemos decir que la fachada está compuesta por dos secciones y un remate que contiene en la parte más alta de la misma una en ónix de Tecali. Es en la segunda sección en donde encontramos



Imagen 5.40. Detalle fachada principal

la imagen de Arcángel guerrero, dicha sección se compone por dos pares de columnas en cada lado, es decir ocho columnas que a su vez flanquean una gran ventana, debajo de ésta encontramos a un San Miguel tallado en cantera y pintado de blanco, flanqueado por perros labradores también pintados de blanco.

Dicha escultura es un tanto rústica haciendo conjunto con la sobriedad de la fachada, se muestra un San Miguel con la espada en alto tomándola con la

mano derecha y con la izquierda sostiene una balanza, porta además un traje militar compuesto por un vestido, pechera, cinturón y casco, sin embargo, no es fácil observar sus facciones, dado que está ubicado en una parte muy alta y no hay algún punto en el cual subir para observarlo de cerca, otra razón es que al estar pintado completamente de blanco es difícil distinguir algún juego de luz y sombras que nos proporcionen alguna información sobre sus facciones. A sus pies no encontramos demonio alguno, sólo observamos una esfera de cantera sobre la cual está parado.

Una gran ventana con su marco de cantera ocupa todo el espacio central. El remate se forma prolongando las pilastras de en medio con pilastrillas que sostienen un frontón en forma de trapecio; las de los extremos rematan en pináculos piramidales con base fuertemente moldurada. En el centro se observa la imagen de Santo Domingo en alto relieve de mármol, enmarcado y arriba del frontón, a los lados otros dos perros y al centro el escudo dominico.

La fachada dominica recuerda lejanamente a la catedralicia, salvadas las proporciones. Los mensajes iconográficos son, en primer lugar las estrellas, que simbolizan al mismo Santo Domingo, de quien algunos afirmaron ver una luz como estrella en sus labios cuando predicaba. Las rosetas o flores aluden al templo. La escultura diminuta y barroca de San Miguel Arcángel está ahí porque es el principal patrono del templo, aunque no se le reconozca así y también de la ciudad. Los perros aluden a los frailes predicadores que solían decirse un tanto irónicamente



Imagen 5.41. Detalle de la fachada principal

Domini cannis “Perros del Señor”. Hasta arriba está el relieve casi plano, de Santo Domingo en piedra de Tecali, de una rica veta rosada, el fundador de la orden sostiene su báculo que es de metal. Rematan la fachada unos perros que tienen

antorchas en el hocico¹⁷⁶. Finalmente un gran emblema de los Dominicos que es una cruz formada de cuatro flores de lis.



Imagen 5.42. Fachada lateral.

Como la mayoría de los templos conventuales de su tiempo, no tenía torre, debió ser una espadaña sencilla, demolida para dar paso a una torre que se inició en 1801, misma que se fundamenta en un alto cubo de donde parte un solo cuerpo muy cuadrado, con vanos en sus cuatro lados; esta eminencia nunca se concluyó, quedando como torre mocha, dando lugar a cuentos sobre su destrucción. De vital importancia es señalar la puerta lateral de estilo renacentista; al igual que la fachada lateral de la Capilla del Rosario.

Originalmente no tuvo atrio propiamente dicho, sino un patio interior delimitado por dos crujías de un solo nivel que realmente eran accesorias para comercios, mismas que rentaban los dominicos, dejando solamente una puerta grande de acceso, en chaflán, en la esquina de las antiguas calles de Santo Domingo y de la Estampa de Santo Domingo, más tarde de Arista; otra más pequeña para entrar directamente a las capillas de los indios y la tercera orden. Frente a la puerta principal se dejó un minúsculo atrio del ancho de la fachada, mismo que se redujo aun más, apenas a un pasillo ancho, limitado por rejas y luego simplemente enlajado¹⁷⁷.

El despeje de todo el amplio espacio atrial se dio en 1986, quitando restos de construcciones, tapando la profunda excavación y nivelando el terreno. El

¹⁷⁶ La alegoría alude a un sueño profético que tuvo Juana de Aza, madre del santo, quien estando a punto de dar a luz, imaginó que en realidad paría unos perros con antorchas. Los intérpretes dicen que era premonición a que con su orden iluminaría e incendiaría al mundo.

¹⁷⁷ *Ibíd.*

resultado fue la invención de un atrio monumental que nunca antes se conoció, dando aire al conjunto y permitiendo admirar libremente la cúpula de la Capilla del Rosario y las fachadas de las capillas de Mixtecos y de la tercera orden. Todo este atrio se delimitó por una alta reja que deja una gran puerta en chaflán. Se respetó la antigua fachada de acceso con su nicho que alberga una estatua de San Miguel de influencia indígena, arte llamado *tequitqui*; y por el interior un extraordinario mosaico de Talavera que representa al príncipe de la Milicia Celestial, inspirado en el que se ubica en el antiguo Palacio Episcopal.



Imagen 5.43. Detalle de la puerta de la Capilla del Rosario



Imagen 5.44. Detalle de la puerta de Acceso al atrio de la iglesia.

El cronista Fernández de Echeverría y Veytia (1992), describe en forma general al templo, pero muy inconsistentemente:

[...] la iglesia está situada de noroeste a suroeste, a aquel viento el lata mayor y a éste la puerta principal, es un cañón de arquitectura tosca pero muy fuerte, cubierto de cuatro grandes bóvedas cuadradas de iguales dimensiones y otras tres menos anchas que forman el crucero, cuya bóveda se eleva algo más que las del cuerpo de la iglesia, aunque sin linternilla ni ventanas y en la otra que forma la cabeza del crucero está situado el presbiterio, sobre tres gradas que corren uniformes a los lados del crucero¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Fernández de Echeverría y Veytia, 1992, pp.313-314

La planta general interior del santuario realmente es un gran rectángulo en el que se inscribieron cubículos a cada lado, para capillas¹⁷⁹, y para accesos tanto al patio y cementerio, actualmente cumple la función de atrio, como al claustro bajo. Todos estos anexos lucen en las bóvedas de cañón corrido y su conjunto es más bajo que la nave central, para permitir ventanas laterales que inundan de luz el recinto. En estos altos muros se advierten medallones historiados con efigies de santos y santas dominicos en blanco. Las bóvedas centrales son vaídas, adornadas con yeserías muy elegantes, mismas que fueron doradas a principios de siglo y retocadas después¹⁸⁰. De esta forma tomó la connotación de planta de cruz latina, cuyo crucero realza a la capilla mayor o presbiterio donde está el altar principal.

El crucero es bastante amplio, en su extremo sur está el acceso a la afamada capilla del Rosario, del lado opuesto estuvo la capilla de la familia Zerón Zapata, ahora desaparecida, exactamente a la entrada, dentro del sencillo cancel de madera, se ubica una lápida que seguramente es el acceso al osario del templo, tiene inscrito: “Acabose año de 1659, se reformó año de 1901”¹⁸¹.

Esta reforma es importante ya que empezó por cambiar el piso que era de madera, por el actual de piedra de Santo Tomás y posteriormente arreglar la decoración. Llama la atención una escultura grande de Cristo crucificado de excelente talla, quizá del siglo XVII que tiene una expresión muy bien lograda, se traspone el cancel y se entra al sotocoro, con su bóveda vaída llena de roleos, querubines y flores, realizados en yesería, para dar paso a cuatro enormes medallones con santos dominicos, entre los cuales se pueden identificar a San Pedro Mártir de Verona y a San Vicente Ferrer.

A ambos lados de la entrada, sobre el mismo muro de la puerta, se colocaron unos enormes lienzos, el del lado de la epístola representa a Santa Rosa de lima, en una composición extraordinaria, pues la santa mira a la Santísima Trinidad, compuesta por el Padre que está en lo alto, al Espíritu Santo que vuela sobre la Virgen y al Niño, rodeados de arcángeles muy barrocos, Santa Rosa

¹⁷⁹ Por su parte Kubler la define como criptocolaterales, en dichos templos los pasillos laterales están ocupados por una hilera de capillas, que lo hacen desaparecer de su volumen efectivo, siendo distinguibles únicamente desde el exterior. De esta manera los templos son de una y de tres naves a la vez. Op. Cit., p.243.

¹⁸⁰ Confrontar con: Kubler, p.243.

¹⁸¹ Ibídem.

contempla extasiada la visión celestial. La escena se complementa con un indio, indicación de que es ella originaria de América y por lo tanto patrona del Continente; lamentablemente la obra no existe, aunque por su factura debió ser de pincel reconocido. En ambas esquinas hay unas fuentes o pilas para agua bendita de excelente talla.

Precisamente en el sotocoro empiezan los cuadros que se desarrollarán por todo el templo, marcando las estaciones del Vía crucis, los catorce óleos de muy buena factura, pintados por Ana María Fernández Aguirre en el año de 1926: En el mismo sotocoro, sobre el muro norte se ubica un lienzo que representa al beato Enrique Suzón rodeado de todo género de penitencias a las que se sometía el fraile; tampoco tiene firma y debe ser del siglo XVIII¹⁸².

El muro se habilitó para remeter un nicho en que se colocó una urna con la figura del Santo Entierro, de manufactura antigua aunque recientemente mal restaurada. En el interior está un relicario con un clavo de hierro, en el lado del evangelio, sobre el mismo muro que la puerta, está una gran pintura que representa a San Cristóbal. La original capilla dedicada a la Virgen del Rosario. El interior es sencillo, con bóveda de cañón corrido pintada para imitar casetones, es hoy el acceso al coro por medio de una escalera de madera, el arco que se abre del sotocoro hacia la nave es escarzano, apoyado sobre gruesas pilastras sin capitel, apenas un anillo.

El coro no es muy grande en proporción al resto del templo, pues no llega a cubrir el primer tramo de bóveda, quedando cerca del primer par de pilastras que soportar al arco fajón. Muestra un balcón sostenido por ménsulas de hierro forjado, para sostener las armaduras tubulares del órgano, que hoy conserva solamente la caja vacía, labrada y parte de los tubos. Debajo del balcón está el antiguo acceso al claustro, enmarcado sencillamente de piedra, es realmente un pasaje ancho de cañón corrido el cual desde el siglo pasado, al demolerse la mitad de éste, fue cerrado y convertido en capillita, que desde los años treinta se consagró a la Virgen de Fátima.

¹⁸² Ídem.

Cabe decir que todas las capillas laterales¹⁸³ cerraron sus bóvedas en forma de cañón o de madia caña, la mayoría fueron decorados o pintados a base de casetones, para imprimirle un poco más de movimiento. Viene luego el gran crucero donde se aprovecharon prácticamente todos los muros del mismo, pues en el colmo del barroco, y este templo es excelente ejemplo, no se pueden ni deben dejar grandes huecos. Como ya se había dicho, las partes extremas norte y sur, fueron el acceso a sendas capillas, la del norte que se dice era hermosísima, compitiendo con la de su contraparte, fue lamentablemente demolida en 1861, para abrir el callejón “Reforma”, no fue otra cosa que una insensatez jacobinista, actualmente el Centro Comercial la Victoria, en lo que fue el gran mercado, se puede ver en relieve, el escudo de la familia Zerón Zapata, cuyos nobles miembros fueron los patronos del recinto¹⁸⁴.

Deliberadamente hemos descrito primero al resto del templo para resaltar como se debe al presbiterio, que ocupa la parte principal y final de la nave mayor, es decir, del ábside casi cuadrado en su planta con una bóveda semicircular, de buenas yeserías con formando romboides de filos dorados y delimitado por un arco de extraordinario medio punto.

Por cierto que en la clave de este arco toral, se tiene un buen relieve que presenta a la iglesia derrumbándose, sostenida por San Francisco y Santo Domingo. El presbiterio se levanta sobre una plataforma mucho más alta que el resto del templo, misma que sale un poco más del espacio para prolongarse hacia los retablos laterales. El piso de este espacio, así como el del área del comulgatorio es de finísimo tecali transparente y jaspeado, que contrasta con el resto del templo que es de piedra de Santo Tomás, en los muros laterales están grandes puertas que comunican, una con una especie de antesacristía y la otra con unas bodegas que dan acceso al antiguo camarín.

La sacristía es realmente un salón muy largo en relación a su anchura, cerrado con bóveda de cañón corrido, teniendo comunicación en sus extremos norte y sur, con dos antesalas antes del altar y con el camarín de la capilla del rosario y anexos de la Tercera Orden.

¹⁸³ Tienen una considerable autonomía espacial, y pueden ser interpretadas como adiciones importantes al volumen principal de la nave. Op. Cit., Kubler, p.329.

¹⁸⁴ Op. Cit., Kubler, p. 329.

5.2.1.7. Imagen de San Miguel ubicada en el Templo de San Miguel Arcángel



Imagen 5.45. Ubicación del Templo de San Miguelito en la Ciudad de Puebla

Al construirse este templo dedicado a la veneración de San Miguel Arcángel se encontraba situado en las afueras de la traza urbana de la Ciudad de Puebla y que, además de ser un santuario de pequeñas dimensiones, servía a la parroquia de San Sebastián. Este barrio contaba desde sus inicios con una numerosa población, la gran mayoría de sus vecinos eran indígenas, los cuales cultivaban en las tierras aledañas. El templo se ubica en la actualidad en la calle 17 norte No. 808, se encuentra rodeado por diversas viviendas que impiden la vista panorámica del mismo. En la actualidad esta iglesia es administrada por la orden Salesiana, cuya presencia en esta zona de la ciudad es muy importante.



Imagen 5.46. Entrada al atrio del Templo

El atrio es amplio y la entrada se encuentra al nivel de la calle, cuenta con un pórtico de tres arcos sobre columnas de cantera gris, que ha sido revocado recientemente, rematado con un tablero y medallones, el primero con la imagen de La Virgen y el niño, posteriormente San Miguel Arcángel y por último el retrato del Sacerdote Italiano San Juan Bosco, de manufactura muy reciente, cerrando dichos arcos con rejas metálicas.

En el atrio se encuentran ubicados algunos árboles de gran tamaño. El resto hacia la calle se conforma de una pequeña barda con pináculos, una reja metálica colocada posteriormente para darle más altura y seguridad. Viendo desde el interior, en la fachada se pueden observar tres medallones con las siguientes leyendas: “Me basta que Sean Jóvenes para que los quiera” Don Bosco; “¿Quién como Dios?” San Miguel Arcángel; “Tengan fe en María auxiliadora y verán milagros” (Imagen 5.47).



Imagen 5.47 Fachada principal



Imagen 5.48. Puerta de acceso (detalle).



Imagen 5.49. Fachada principal (detalle).



Imagen 5.50. Vista interior de la Puerta de acceso.

La fachada es una sobria jamba de cantera gris enmarcando el portón de forma rectangular, sobre él una ventana de la misma forma, también con marco de cantera y un vitral reciente con la imagen del Arcángel, encima hay un nicho con jambas de argamasa y una escultura de San Miguel Arcángel de talla sencilla en la misma cantera. Dicha imagen del arcángel lo muestra de frente, levantando la espada con la diestra, mientras que con el brazo izquierdo sostiene un escudo; porta pechera y falda de guerra hasta las rodillas, sandalias de corte alto, a sus pies se encuentra un demonio un tanto indefinido; San Miguel lleva un casco decorado con lo que parecen ser anchas plumas que forman un triángulo invertido, las alas por su parte están echadas hacia los lados otorgándole un frente más amplio a esta rústica obra.

La torre de dos cuerpos en el lado sur, aloja las esquilas; el segundo cuerpo de menor tamaño que el primero, tiene un reloj y se remata con un cúpula y pequeñas almenas. Del otro lado, se encuentra una pequeña espadaña con otra campana rematada en frontón y pináculos sobre una cornisa y contrafuerte de gran desarrollo con un arco vaciado.



Imagen 5.51 Detalle del campanario

En su interior tiene una sola nave, con capilla lateral hacia el lado de la epístola e inmediatamente al presbiterio, el cual está cubierto con una bóveda de cañón. La cúpula en el intercolumnio siguiente, es de planta ochavada, sin tambor, sobre las pechinas hay unos altorrelieves de gran proyección de los Santos Ángeles, siendo uno de ellos el Patrono del templo venciendo al dragón, con su espada y su cadena en las manos. El resto del templo está cubierto con bóvedas de pañuelo. El piso es de mosaico de pasta de reciente colocación.

5.2.1.9. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Santa Rosa de Lima

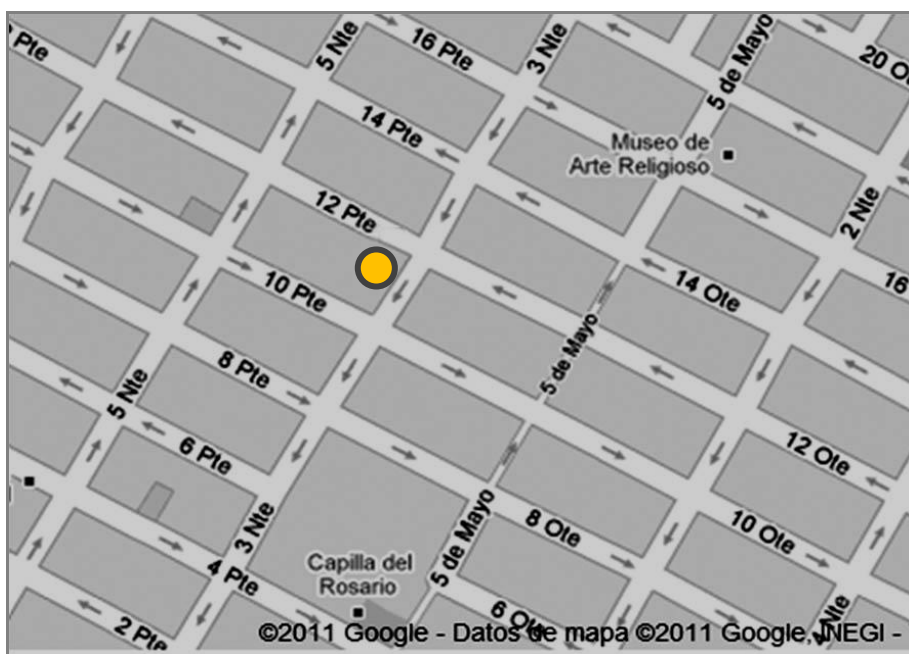


Imagen 5.52. Ubicación del Templo de Santa Rosa de Lima

El Templo de Santa Rosa de Lima se encuentra ubicado en esquina de la calle 3 Norte y 12 Poniente en el Centro de la Ciudad de Puebla, fue fundado en 1697 con el fin de albergar a la tercer orden de las monjas dominicas de Santa Rosa de Lima. Durante sus primeros cuarenta años el edificio albergó el convento que contaba entonces con un solo locutorio en el cual se hacían los servicios religiosos, puesto que funcionaba como capilla. El convento, que hasta la fecha ocupa media manzana, contaba con confesionarios, claustro y Sacristía, dos refectorios, una huerta y una amplia cocina, por lo que el Convento contaba con las condiciones suficientes para albergar a muchas monjas, se dice que algunas de ellas entraban y jamás salían, ni siquiera después de muertas, puesto que los cuerpos eran sepultados dentro del mismo convento.

Al ser protegidas por los nobles poblanos de virreinato, es a partir de 1740 cuando la vida conventual se desarrolla con mayor fuerza en este lugar. Se dice que fue dentro de este convento en donde se fabricó por primera vez el famoso mole poblano, cuya fama ha llegado a ser conocida en todo el mundo, además de que fue fundado en 1808 el primer jardín botánico de la Puebla de los Ángeles. Fue en 1973 cuando se rescató este inmueble para albergar al actual Museo del Estado, en donde pueden encontrarse artesanías poblanas de todas las regiones del Estado, además de contar con un amplio acervo de pinturas producidas durante el siglo XVIII.



Imagen 5.53. Templo de Santa Rosa de Lima

El templo de Santa Rosa de Lima posee un marcado estilo neoclásico, su fachada principal cuenta con tres cuerpos: dentro del primero encontramos la gran puerta de entrada manufacturada en madera y clavos de bronce enmarcada por un arco de medio punto con columnas de cantera gris, remata este primer cuerpo con una marquesina también de cantera para dar paso al siguiente cuerpo que contiene un nicho con una imagen escultórica hecha de cantera gris que representa a Santa Rosa de Lima. El tercer cuerpo puede distinguirse por contener la ventana del coro de forma rectangular, toda la fachada remata con un contorno compuesto de líneas curvas y rectas, además de contar con tres pináculos tallados en piedra que rematan bellamente el conjunto. Posee además una sola torre que hace las veces de campanario, la torre es de cantera gris y se compone de dos cuerpos y una linternilla: la base de bloque de cantera, el campanario con ventanas de arco de medio punto que se flanquean a su vez por delgadas estrías ondulantes de cantera blanca otorgándole cierto toque de movimiento al conjunto neoclásico; la torre remata con una linternilla con cúpula en cuya parte superior puede observarse una cruz metálica (Imagen 5.53).

Es dentro de este edificio donde encontramos una representación pictórica de San Miguel Arcángel. Ubicada en la bóveda del coro alto del templo de Santa Rosa de Lima el cuadro evoca una escena conocida: la elevación de la Virgen María a los cielos. La representación cuenta con una rica variedad de escorzos y movimiento debido a lo cual sería difícil determinar una parte central de la escena, entre los personajes que en ella aparecen pueden reconocerse a los padres de la virgen: San Joaquín y Santa Ana, además de que puede distinguirse a San Juan Bautista y a San Pedro; algunos personajes del antiguo testamento aparecen en ella tales como Moisés y Adán, por supuesto encontramos representado también al arcángel San Miguel, además de observar varios de ángeles que completan la escena (Imagen 5.54). Este cuadro pareciera estar inspirado en la bóveda que corona el retablo de los Reyes dentro de la Catedral de esta ciudad de Puebla, puesto que se representa la misma escena, sin embargo, este cuadro está manufacturado en óleo sobre tela, a diferencia del que se ubica en la basílica catedral. El tema de la ascensión de la Virgen María a los cielos, siendo recibida por la Santísima Trinidad, está admirablemente representado en esta obra en la que domina la luminosidad y calidez conjuntamente con los colores ocres y azul,

las nubes presentan una clara apariencia al estar finamente teñidas de un color rosa pálido y un sutil amarillo. La concentración de personajes humanizados se acentúa con los vestuarios que estos llevan, puesto que las telas se llenan de movimiento, como si soplara un tenue viento formando olas en todos los mantos y túnicas. Se muestra al Arcángel con la vista en alto y un poco hacia su flanco derecho, lleva su ya conocido traje de guerra constituido por una túnica verde olivo bajo una pechera en color azul con detalles dorados en mangas y escote ceñido a su cuerpo por un cinturón de color rojo, dicha pechera o blusón cuenta con flecos dorados que resaltan sobre el vestido verde (Imagen 5.54).



Imagen 5.54. La ascunción de la Virgen María

La figura de San Miguel calza sandalias de media caña en color dorado, sus pies se encuentran en el aire, el pie derecho se adelanta al izquierdo, no se apoyan sobre ninguna superficie. Ambos brazos se encuentran extendidos, en la mano derecha sostiene una cruz de pastoreo larga y delgada de áureo color lleva también una bandera en color blanco con una inscripción en latín; en la mano derecha, extendida hacia adelante y hacia abajo lleva una palma de procesión, porta una delgada banda roja que ondea por sus hombros y sus alas, éstas últimas representadas extendidas, simulando la acción de vuelo. Su cabeza se corona por el casco de guerra en color azul rey decorado con anchas plumas de color rojo. El estado de conservación de este cuadro es optimo posterior a la remodelación que tuvieron diversas obras contenidas en este ex convento en años recientes¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Corroborar información en la ficha 21 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tepeaca

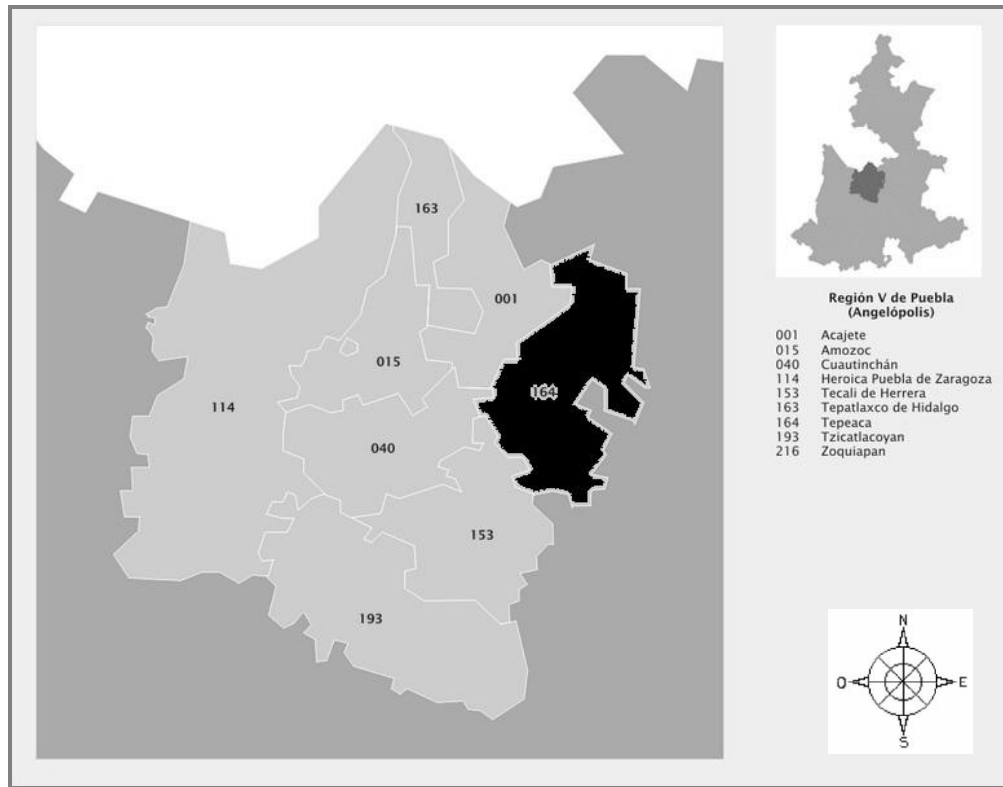


Imagen 5.55. Ubicación del municipio de Tepeaca en el estado de Puebla.

La localidad de Tepeaca, ubicada a 35 km de la ciudad de Puebla, pertenece al municipio de Tepeaca ubicado en el Estado de Puebla con una altitud de 2240 metros sobre el nivel del mar. El nombre completo de esta ciudad es Tepeaca de Negrete, llamada así en honor al General Miguel Negrete Novoa oriundo del municipio. El vocablo Tepeaca (originalmente Tepeyacac) se deriva de las voces náhuatl *tepetl*, que significa "cerro", y *yacatl*, traducido comúnmente como "punta". Este municipio tiene su origen en las migraciones toltecas y chichimecas del siglo XII. En el mundo prehispánico fue considerada una región importante ya que, además de pagar un alto costo en los tributos, fue un sitio de paso para las relaciones entre el valle central y el Golfo.

Durante el asedio español en la guerra de conquista, Hernán Cortés cambió el nombre de Tepeyacac por el de "Segura de la Frontera", pero en 1543, mucho después de que Cortés huyera derrotado a Tlaxcala, la villa Segura de la Frontera

fue trasladada al pie del cerro por los franciscanos, lugar donde también se edificó un monasterio consagrado a San Francisco de Asís. Este convento, perteneciente al siglo XVI, se edificó a manera de fortaleza en colindancia con la Plaza principal. El templo basa su arquitectura en una sola nave y posee torres y contrafuertes de estilo "isabelino".

En 1559, después de que Tepeaca hubiera sido designada una provincia regida por un alcalde y un corregidor, el municipio es considerado ciudad y queda a manos de Pedro Almendez Chirinos, elegido por Cortés para desempeñar el papel de alcalde hasta 1544, año en que sus funciones expiraron. Desde el siglo XVI, debido a la imposición del régimen español y a la venta de tierras, Tepeaca pasa a manos de hacendados españoles, quienes dominaban la mayor parte del territorio; suceso que favoreció en gran medida la creación de áreas cerealeras de importancia regional sobre todo para el siglo XVII. Durante el siglo XVIII, con la llegada del rey español Carlos III y las Reformas Borbónicas, Tepeaca queda bajo la Intendencia de Puebla, pasando a llamarse Jurisdicción de Tepeaca. Posteriormente, la Intendencia de Puebla pasó a llamarse Estado de Puebla y la Jurisdicción de Tepeaca cambió por "Municipio de Tepeaca de Negrete".

Actualmente, Tepeaca es un centro turístico que se distingue principalmente por dos acontecimientos. El primero es la veneración al Santo Niño Jesús Doctor de los Enfermos, imagen que se venera el 30 de abril desde 1942. El segundo acontecimiento es la Feria Regional celebrada en el mes de Octubre con exposiciones de ónix y mármol y con la Fiesta Patronal dedicada a San Francisco de Asís los días 4 de dicho mes.

5.2.2.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de San Francisco de Asís

La parroquia de San Francisco de Asís ubicada en el municipio de Tepeaca en el estado de Puebla, data del siglo XVI y debe su construcción a las órdenes franciscanas que llegaron a América durante el período de expansión de la Nueva España (Imagen 5.57).



Imagen 5.56. Ubicación de la Iglesia de San Francisco de Asís en Tepeaca.

La fachada de la parroquia comprende tres secciones: en la parte central se ubica la entrada principal regida por un arco de medio punto y ubicada entre columnas estriadas cuya función es sostener un entablamento rematado con pináculos; le sigue la ventana coral con medias muestras y adornada por un remate mixtilíneo con San Francisco de Asís. Los laterales de la parroquia poseen ventanas de arco de medio punto con columnas estriadas, entablamento, y un medallón como remate. La materia prima de la iglesia es a base de mampostería¹⁸⁶.



Imagen 5.57. Fachada de la Parroquia de San Francisco de Asís en el municipio de Tepeaca

¹⁸⁶ Corroborar información en la ficha 22 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Dentro de la Parroquia de San Francisco de Asís en Tepeaca, encontramos una pintura en la que se representa al arcángel San Miguel con una técnica de Óleo sobre tela. Datada del siglo XVIII, la pintura posee unas dimensiones de 1,38 metros de ancho por 1,36 metros de alto (Imagen 5.58).



Imagen 5.58. San Miguel Arcángel en la Parroquia de San Francisco de Asís en Tepeaca

En la pintura se aprecia un efecto de movimiento en la ropa de San Miguel. El arcángel, lleva en su indumentaria rasgos distintivos de su naturaleza guerrera tales como un casco, un escudo en la mano izquierda con la orilla decorada en color dorado y en el centro; en la mano derecha sostiene la vara flamígera de la fuerza y el conocimiento (Imagen 5.58). En esta representación, el demonio bajo los pies de San Miguel no aparece.

El arcángel aparece de pie sobre un celaje que también se aprecia en el fondo del cuadro. La obra se limita exclusivamente a plasmar a San Miguel a manera de un retrato¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Corroborar información en la ficha 23 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.2.2. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla de San José

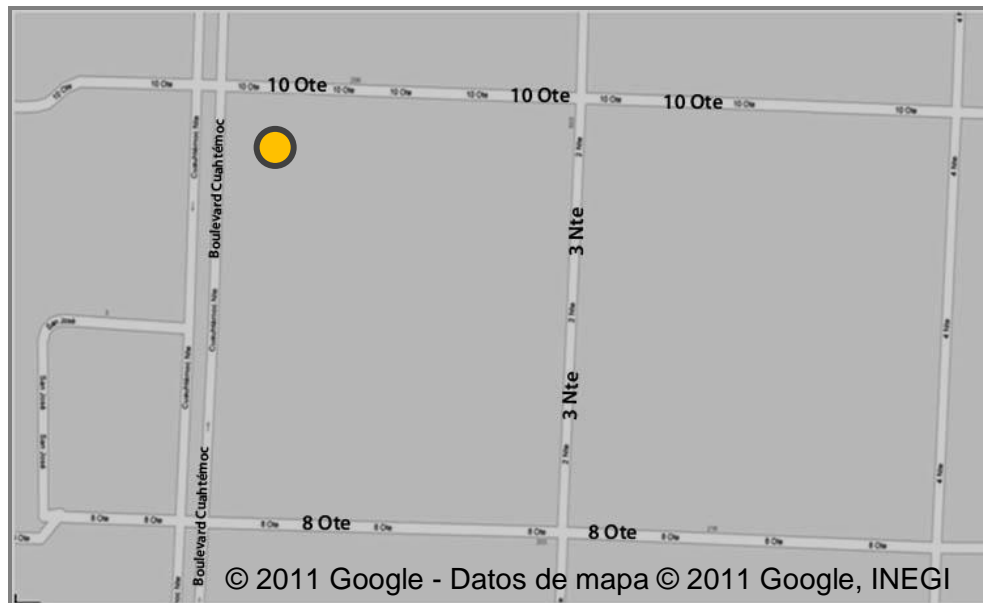


Imagen 5.59. Ubicación de la capilla de San José en el municipio de Tepeaca

La capilla de San José, ubicada en el bulevar Cuauhtémoc y 10 oriente en el municipio de Tepeaca, es de estilo barroco popular con decoraciones de argamasa. Posee un arco y un alfiz formado por pilastras. En la fachada también se aprecia la ventana del coro y un frontón como remate. El arco principal muestra unos ángeles de argamasa y el campanario se sostiene en unas columnas de argamasa de estilo salomónico y tiene unos pinjantes de remate. Además, la fachada muestra un portón de madera y un arco de medio punto. La capilla se encuentra ubicada en medio de un cementerio local¹⁸⁸.



Imagen 5.60. Fachada de la capilla de San José en Tepeaca

¹⁸⁸ Corroborar información en la ficha 24 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Esta pintura de San Miguel está elaborada en óleo sobre tela donde abundan los claroscuros. Data del siglo XVII y sus dimensiones son 1.42 metros de alto por 80 centímetros de ancho según datos del INAH (Imagen 5.61). El arcángel aparece de pie con una espada en la mano derecha y en la izquierda sostiene lo que parece ser una palma o pluma, viste su traje de guerra romano ricamente ornamentado, lleva pechera con flequillos en color azul donde se distinguen las imágenes del sol y la luna, rodeados por estrellas que resaltan, debajo lleva un manto en tonos claros y un faldón verde.



Imagen 5.61. San Miguel Arcángel en la capilla de San José en el municipio de Tepeaca

Tiene capa roja que se divisa sobre sus hombros y detrás de su espalda, sobre su cabeza lleva una corona que remata por una joya en el centro y encima se observan plumas de color blanco y rojo; calza sandalias de media caña azules que terminan en rojo, antecediendo la pierna izquierda de la derecha. Al fondo emerge lo que parece ser una ciudad, pero por el deterioro de la pintura, es difícil distinguir de qué se trata¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Corroborar información en la ficha 24 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.3. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tecali de Herrera

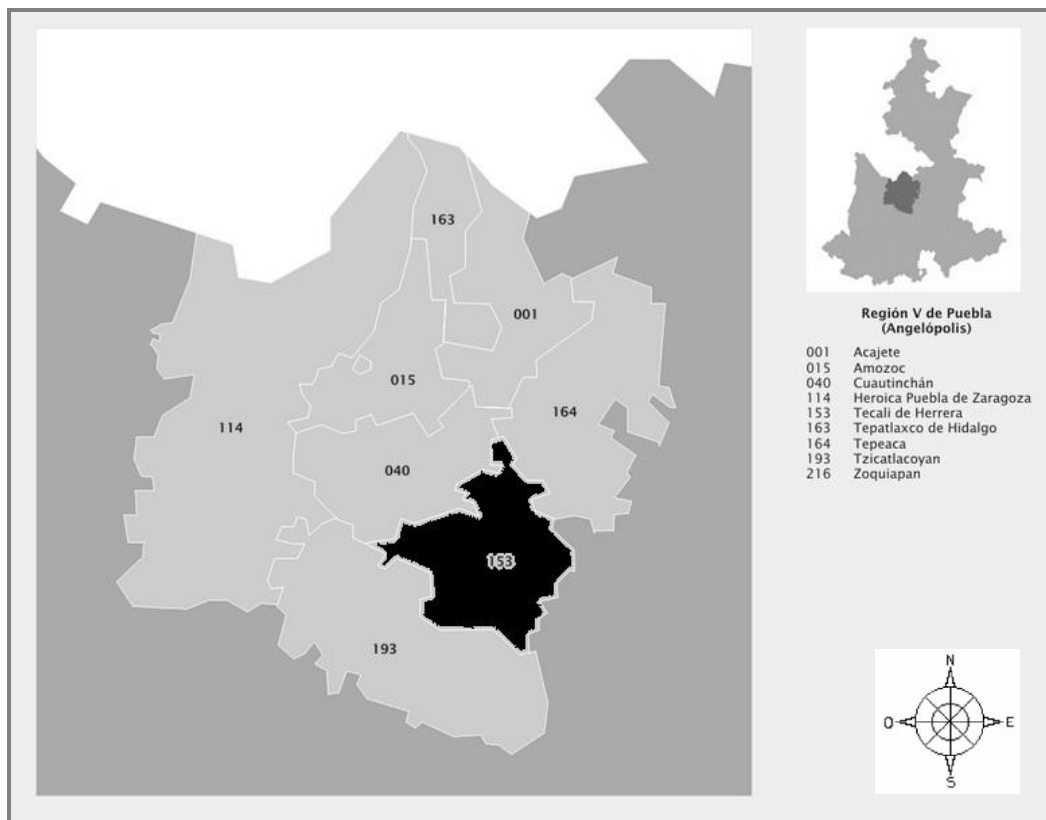


Imagen 5.62. Ubicación del municipio de Tecali de Herrera en el estado de Puebla

El municipio de Tecali de Herrera está ubicado dentro del estado de Puebla a 2180 metros sobre el nivel del mar a 42 km de la capital del Estado y es parte de la zona metropolitana de Puebla. Limita al norte con Tepeaca; al este con Atoyatempan, Mixtla y Santo Tomás Hueyotlipan; al sur con Tzicatlayocan; y al noreste con Cuautinchán. En el subsuelo de Tecali abundan yacimientos de mármol y piedra caliza, los cuales son explotados con fines comerciales.

La palabra Tecali deriva de los vocablos náhuatl *tétl*, que significa piedra, y *cali*, que significa casa. La traducción más cercana sería "Casa de piedra". El apellido "Herrera" le fue añadido en 1861 honor al coronel Ambrosio Herrera, quien combatió en la Guerra de Reforma del lado de los liberales.

5.2.3.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de Santiago Apóstol



Imagen 5.63. Ubicación de la Parroquia de Santiago Apóstol en Tecali de Herrera, Puebla.

La fachada de la Parroquia de Santiago Apóstol pertenece a la época Virreinal del siglo XVII. Con 19 metros de altura, la fachada presenta elementos del estilo barroco popular (Imagen 5.64). En el centro se ubica un portón de madera entre dos pilastras de argamasa acanaladas que sirven de sostén para un frontis recto que se remata con dos pináculos también de argamasa.

En el centro de la fachada se encuentra la ventana del coro rematada con un frontón rojo y un escudo. Esta ventana tiene jambas labradas en piedra con adornos florales, todo dentro de un arco de medio punto. En lo más alto de la fachada se remata con una imagen elaborada de cantera de Santiago Apóstol. Otros elementos que se observan son los dos óculos presentes en ambos lados, derecho e izquierdo, y las dos torres, también una de cada lado. En la torre del lado derecho hay dos campanarios superpuestos, mientras que en la torre izquierda se remata con esquila.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Corroborar información en la ficha 26 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.64. Parroquia de Santiago Apóstol en el municipio de Tecali de Herrera, Puebla.

En el templo se encuentran varias representaciones de San Miguel Arcángel. Según datos del INAH la primera pintura aquí expuesta (Imagen 5.65), fue realizada por Bitoriano Ximénez. La técnica es óleo sobre tela. Pertenece a la época virreinal del siglo XVII y sus dimensiones son 3.80 metros de alto por 2.57 metros de ancho. Esta pintura se encuentra en el muro derecho del transepto, y en ella se muestra a la Virgen del Apocalipsis en la parte central. Dicha Virgen se encuentra parada sobre una luna que se apoya en un globo terráqueo; su ropaje presenta colores blanco en la túnica y azul con estrellas en el manto y un azul más tenue en el lazo que lleva amarrado en su cintura. En la parte superior tiene unas alas



Imagen 5.65. Virgen del Apocalipsis.

desplegadas con los colores blanco, rojo y azul. Otros elementos presentes en la pintura son Dios Padre en la parte superior, quien sostiene un cetro de color amarillo dorado (Imagen 5.65).

Arriba, a la derecha aparece la imagen de San Miguel Arcángel descendiendo con una espada o lanza en la mano derecha y un escudo en la mano izquierda, sus alas son cafés y su vestimenta es azul con capa roja, los mismos tonos que presenta la Virgen. En la parte inferior derecha aparece un dragón de siete cabezas que representa al demonio y a la izquierda aparece San Juan Evangelista, quien viste de verde con rojo, llevando sobre su cabeza una aureola y sostiene sobre su mano derecha una especie de pluma que usa para escribir la visión que en ese momento se manifiesta. A su diestra, un ave de color café lo acompaña. La escena se lleva a cabo sobre el agua del mar y en un segundo plano se aprecian unas montañas. Detrás de San Juan aparece un listón con una inscripción en latín¹⁹¹. El retablo de la Virgen del Apocalipsis, está hecho de madera, óleo y tela. Pertenece al siglo XVII y sus dimensiones son de 6.15 metros de alto por 4.20 metros de ancho según datos del INAH (Imagen 5.66).



Imagen 5.66. Retablo de la Virgen del Apocalipsis

¹⁹¹ Corroborar información en la ficha 27 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

La madera del retablo es ensamblada en color dorado y su técnica de manufactura es talla. En ambos lados hay pilastras de elementos geométricos combinados con adornos florales¹⁹². En la parte superior se remata con los mismos adornos. En el interior se manifiesta la representación que alude al título del retablo donde se aprecia como elemento central la Virgen, como anteriormente se explico, y San Miguel Arcángel que aparece a su derecha descendiendo para combatir al dragón¹⁹³.

La siguiente representación de San Miguel, es una escultura virreinal del siglo XVII con dimensiones de 1.25 metros de alto por 55 centímetros de ancho de acuerdo al archivo del INAH (Imagen 5.67).



Imagen 5.67. Escultura del arcángel San Miguel

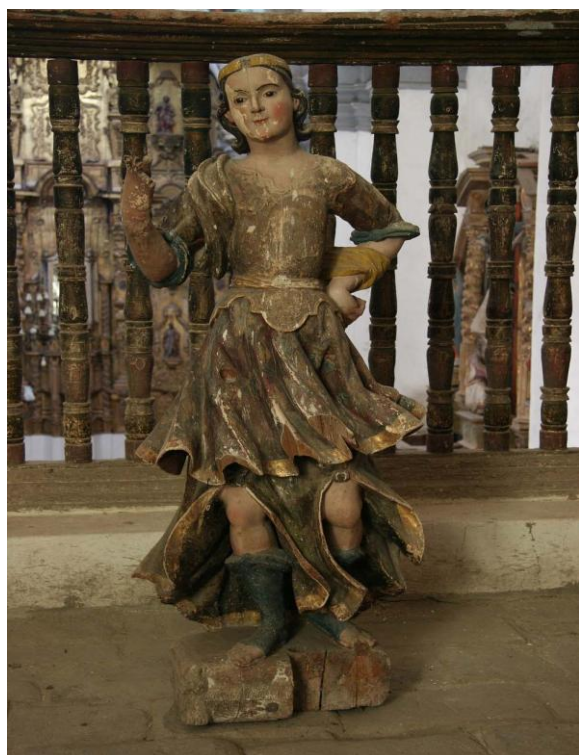
San Miguel está de pie sobre cuatro querubines, lleva puesta su indumentaria clásica de traje de guerra romano con bandas doradas en el pecho de derecha a izquierda. Sus alas están desplegadas con varios colores como el rojo,

¹⁹² Ídem.

¹⁹³ Corroborar información en la ficha 28 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

dorado y azul. Lleva en los pies unas calzas doradas con broche al frente y en su cabeza tiene una especie de sombrero. En el ropaje encontramos detalles arabescos. Esta imagen se encuentra en la parte central del remate del retablo al fondo del ventanal¹⁹⁴.

Otra escultura donde se representa a San Miguel, es la elaborada en el siglo XVII, durante el periodo virreinal, según el INAH, y está tallada en madera



estofada. Sus dimensiones son de 1.50 metros de alto por 60 cm. de ancho (Imagen 5.68).

Imagen 5.68. Escultura de San Miguel Arcángel

Aquí, el arcángel está de pie sobre una base cuadrada, su vestimenta es traje de guerra romano con detalles dorados y calza sandalias de media caña que rematan en una joya en tonos azules. Su cabello está tallado en la misma pieza, en sus manos no posee algún objeto debido al deterioro de la pieza. Sus ojos son pintados y delineados. La escultura es perfecta en su tallado ya que está hecha de una sola pieza. Los ropajes volados y la postura del cuerpo realzan la sensación de movimiento en la escultura. Esta escultura está ubicada en el coro alto¹⁹⁵.

La siguiente pintura fue realizada por el pintor Nicolás Lozano bajo el nombre de "Las Ánimas". La técnica es óleo sobre tela y pertenece a la época

¹⁹⁴ Corroborar información en la ficha 29 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

¹⁹⁵ Corroborar información en la ficha 30 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

virreinal del siglo XVIII. Está fechada en 1748 y sus dimensiones son 4.50 metros de alto por 2.93 metros de ancho, de acuerdo al INAH (Imagen 5.69).



Imagen 5.69. Las Ánimas.

La obra es una representación de las ánimas del purgatorio; en el centro se encuentra San Miguel Arcángel vestido con su indumentaria militar en color azul con capa roja, calza sandalias de media caña azules que rematan en una joya y sobre su cabeza porta un casco con plumas en color azul y rojo; sostiene un báculo rematado en cruz con la mano derecha. A su lado derecho está San Gabriel y a su izquierda San Rafael, cada uno de los arcángeles está acompañado de sus atributos. En la parte superior está la Santísima Trinidad; al lado izquierdo Santa Ana y la Virgen se muestran hincadas; del lado derecho están San José y San Joaquín. En la parte inferior de la pintura aparecen las ánimas del purgatorio quienes son auxiliadas por dos sacerdotes presentes tanto del lado derecho como del izquierdo. Finalmente, en la parte más baja de la pintura, están representados los donadores. En la parte inferior derecha, junto a uno de los donadores, se lee la

siguiente inscripción: "A devoción D D. Diego Silvestre D su esposa Doña D. Isabel X Melo. El Ñ 1748. Avolas (advocación) Solano. F."¹⁹⁶

El retablo del Juicio está elaborado en madera y hoja de oro. Sus dimensiones son de 9 metros de alto por 5.45 metros de ancho, de acuerdo al archivo del INAH. Lleva la firma del artista, Nicolás Lozano, realizado en 1748, y se ubica en la parte inferior de dicha obra¹⁹⁷ (Imagen 5.70).



Imagen 5.70. Retablo del Juicio Final

Está realizado en estilo barroco estípite en su primer plano y con un cuerpo de columnas salomónicas en su segundo plano. El retablo representa el purgatorio y los seres celestes, entre ellos se encuentra San Miguel Arcángel que ya ha sido descrito en la representación anterior, con traje de guerra romano y capa roja, ubicado en el centro del cuadro. Este retablo está ubicado en la segunda bóveda del lado derecho antes del presbiterio de la Iglesia¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Corroborar información en la ficha 31 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

¹⁹⁷ Ídem.

¹⁹⁸ Corroborar información en la ficha 32 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.4. Representación de San Miguel Arcángel en San Andrés Cholula

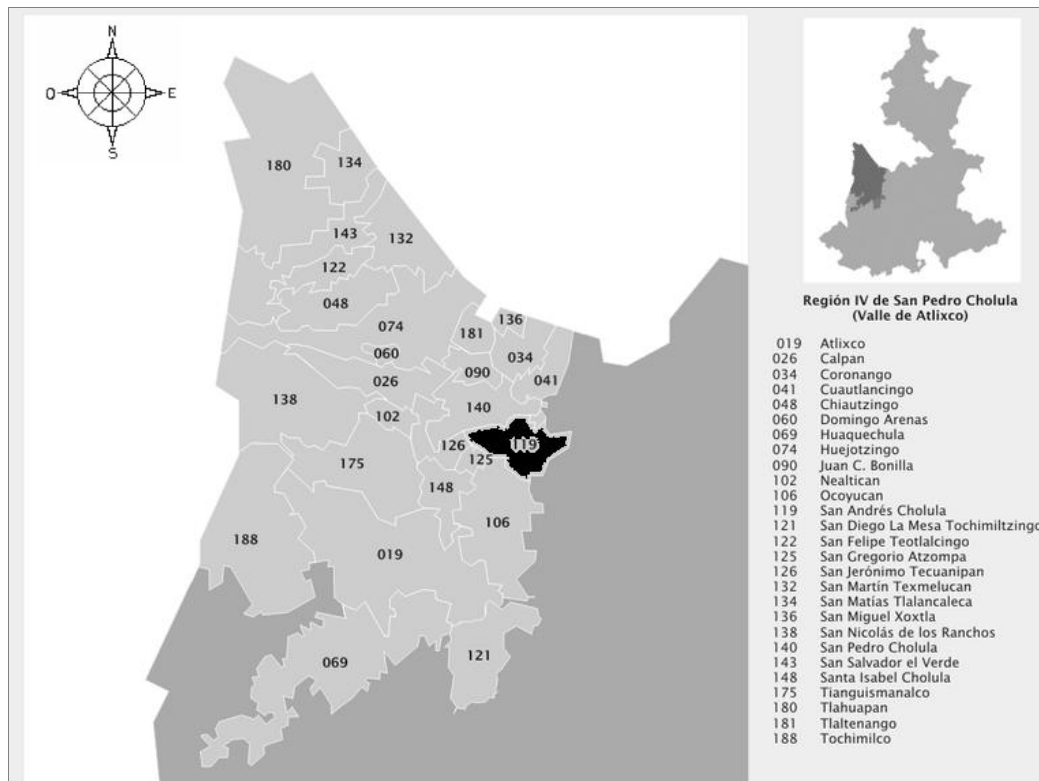


Imagen 5.71. Ubicación del municipio de San Andrés Cholula en el Estado de Puebla.

El municipio de San Andrés y San Pedro Cholula, se localizan en la parte centro- oeste del estado de Puebla. Sus coordenadas geográficas son los paralelos 18° 59' 12" y 19° 03' 24" de latitud norte y los meridianos 98° 15' 06" y 90° 20' 42" de longitud occidental. Colindan al Norte con el municipio de San Pedro, al Sur con los municipios de Ocoyucan y la ciudad de Puebla, al Oeste con el municipio de San Gregorio Atzompa y al Este con la ciudad de Puebla.

Ya se ha mencionado en la primera parte de este quinto capítulo la gran importancia de la zona que en la actualidad alberga los municipios de San Andrés y San Pedro Cholula. Por su larga y sostenida existencia, pero también por su gran importancia religiosa y comercial, se conoce que Cholula estaba relacionada estrechamente con Teotihuacan, como se desprende de los muchos elementos culturales que comparte con su cultura, pero se desconoce cuál era con exactitud la relación que prevalecía entre ambas ciudades. Ya hemos visto con anticipación

que Cholula se convirtió en un gran centro ceremonial durante el horizonte Clásico y por lo tanto fue contemporánea de Teotihuacán. Como centro ceremonial tuvo una gran expansión durante este periodo que se reflejó no sólo en el número de edificios construidos, sino en sus dimensiones y en su acabado. El talud y el tablero, elementos eminentemente teotihuacanos, se encuentran entre los vestigios que aún se conservan de estas edificaciones, de los cuales el más importante, por sus dimensiones y por su estructura, que incorporó a varios edificios anteriores, es la gran pirámide, la que todavía permanece en pie, sosteniendo el templo colonial de Nuestra Señora de los Remedios y que constituye el edificio piramidal más grande del continente y el de mayor volumen del mundo¹⁹⁹. Ya hemos visto que la gran pirámide de Cholula pudo levantarse debido al permanente poblamiento de la ciudad, a su indiscutible importancia económica y política y, sobre todo, a su carácter de ciudad sagrada. Sin embargo, no se sabe con exactitud a partir de cuándo Cholula adquirió notoriedad en el México antiguo como ciudad consagrada al culto de Quetzalcóatl²⁰⁰.

La irrupción de diversas tribus de olmecas-xicalancas en el valle poblano-tlaxcalteca acabó con el precario equilibrio que se había mantenido en la zona desde la caída de Teotihuacán y que descansaba en la hegemonía cada vez más amenazada de Cholula, ellos lograron conquistar esta importante ciudad, pero establecieron su principal centro de poder en Cacaxtla. Durante la dominación de los olmecas-xicalancas, Cholula siguió siendo una ciudad habitada, pero su importancia decayó considerablemente, como lo prueba el hecho de que la gran pirámide de Quetzalcóatl haya sido abandonada durante estos años. También ya hemos visto, dentro del primer apartado de este capítulo, que fue en dicha ciudad ceremonial en donde tuvo lugar una terrible matanza por parte de Cortés y su ejército aconsejado por tribus enemigas que habían acampado en las afueras de la Ciudad, debido a una desconfianza infundada, en esta matanza fue exterminada la gran mayoría de la población y abandonado el centro ceremonial dedicado al culto a Quetzalcóatl.

¹⁹⁹ Nigel Byam, C. (1968). *Los señoríos independientes del imperio azteca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

²⁰⁰ Ídem.

5.2.4.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de San Andrés, San Andrés Cholula

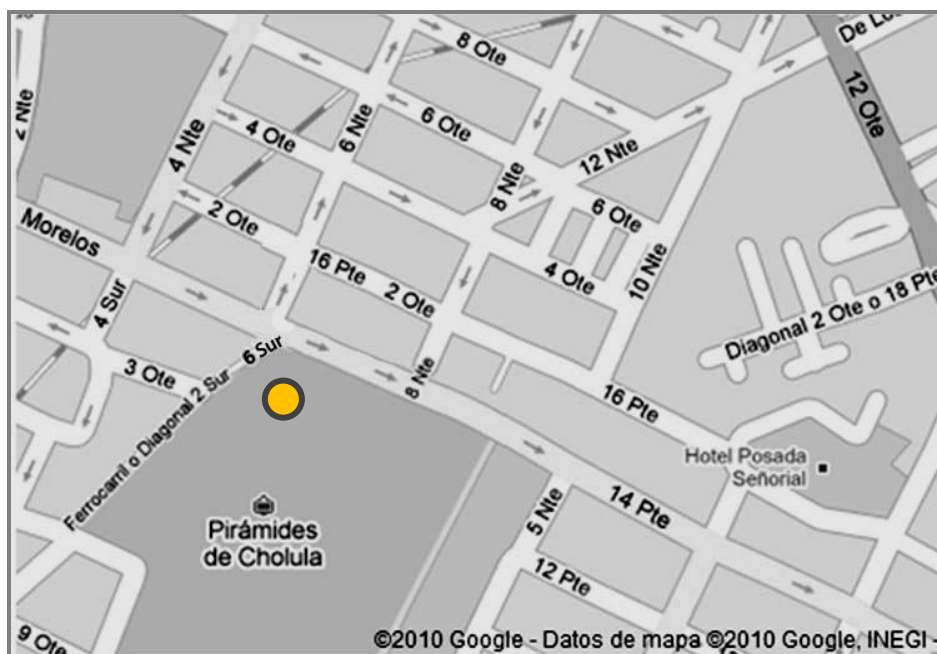


Imagen 5.72. Ubicación de la Parroquia de San Andrés

En el municipio de San Andrés Cholula se establece, en el año de 1585, un convento sin iglesia –aparentemente perteneciente a la orden franciscana- que, según se informa en el sitio oficial de San Andrés Cholula²⁰¹, se ordenó fuera demolido en 1673 dado que se denunciaba ante el Consejo Real, que dicho convento se había edificado sin licencia. Sin embargo, el edificio no fue demolido, sólo fue clausurado por varios años. Fue hasta 1686 que el convento fue abierto, por órdenes del Virrey, Conde de Monclava, quien autorizó que dicho edificio franciscano se dedicara a hacer la función de Parroquia, con el fin de que se siguiese promoviendo la fe católica y se extendiera entre todos los pobladores del territorio, además de administrar los santos sacramentos de la iglesia a todos los habitantes.

La parroquia de San Andrés se encuentra ubicada en el centro de San Andrés, en la Calle 3 Oriente y esquina con la Avenida 16 de Septiembre, la

²⁰¹ Confrontar en la página oficial de gobierno de Cholula: <http://www.sanandrescholula.gob.mx>

edificación posee una fachada de mampostería, utilizando piedra y argamasa, de acuerdo con el INAH el periodo de su construcción se encuentra en el siglo XVII, dentro de la época Virreinal (Imagen 5.73).



Imagen 5.73. Frente de la Parroquia de San Andrés

Dicha fachada posee en el frente una cantera gris dividida en tres cuerpos verticales, que observándolos de abajo hacia arriba, en el primero encontraríamos la gran puerta dintelada de entrada al templo, en un arco de medio punto, el portón es de madera tallada y detalles de herrería; dentro del segundo cuerpo encontramos la ventana del coro hecha de vitral; en el tercero y más elevado cuerpo, a manera de remate, está ubicado el santo patrono del templo, una representación de San Andrés crucificado hecho al bajo relieve tallado en cantera, a su vez dicho remata forma un medio círculo flanqueado por pináculos, además de tener un pináculo en la parte media de éste²⁰².

²⁰² Corroborar información en la ficha 33 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

El frente permite observar también una par de torres adosadas a la fachada, dichas torres culminan en cúpula que a su vez rematan en linternillas que en la parte superior poseen cada una de ellas una cruz. Tanto la fachada media como las torres están compuestas de mampostería, el resto de la fachada se muestra lisa, por lo que es precisamente esta parte la que puede variar el color según lo decida la feligresía del lugar.



Imagen 5.74. Fachada principal de Parroquia de San Andrés

Dentro de la parroquia de San Andrés encontramos un lienzo en que se representa el Juicio Final, por lo que uno de los protagonistas de dicha representación es el arcángel San Miguel, Rey de los Ejércitos celestiales, dicho lienzo es de grandes dimensiones: 5 metros de ancho por tres de alto, de acuerdo al INAH. Creado durante el siglo XVIII por el pintor Pascual Pérez en óleo, esta obra se encuentra ubicada en el lado izquierdo de la entrada del templo²⁰³. La escena nos muestra el momento del Juicio Final, aparecen en ella la Gloria, el cielo, los arcángeles y la resurrección de los muertos (Imagen 5.75).

En esta obra predominan los tonos azules y ocre. La representación se sucede en tres escenarios verticales: el cielo, la tierra y el infierno; en el primero se puede observar a Dios Padre plasmado en un escorzo frontal, sin embargo, este

²⁰³ Ídem.

no es el único escorzo que encontramos en el lienzo, varios de los personajes a lo largo de los tres escenarios que se presentan cuentan con esta técnica; bajo el Padre se ubica el espíritu santo personificado en paloma blanca, bajo esta reside dios hijo, dios hombre, Jesucristo con un manto rojo que ondea y cubre la mitad inferior de su cuerpo, dado que la superior se encuentra descubierta; el primer escenario se completa con diversos personajes celestiales: arcángeles, ángeles, santos y querubines (Imagen 5.75).



Imagen 5.75. El Juicio Final de Pascual Pérez

El segundo escenario es la Tierra, es en esta donde está la imagen de San Miguel, dirigiendo a los ejércitos celestiales y condenando a los pecadores a las llamas infernales, observamos a los muertos resucitando, levantando las lápidas de sus tumbas del lado inferior derecho de dicho escenario encontramos al dragón que es citado en Apocalipsis, 12:12, aquel, enemigo histórico de la humanidad, que ha de pretender devorar a la mujer vestida de sol que sufre dolores de parto y que es rescatada de las garras de esta bestia por el Arcángel Miguel y elevada a los cielos, depositada después en el medio del desierto, en donde reposará cuarenta días y cuarenta noches. Observamos demonios y ángeles en la tierra, seleccionando las almas que han de ser elevadas al cielo o arrastradas al infierno por los demonios, en esta ocasión representados como cabras andando en dos

piernas. Ya nos detendremos en la explicación de la imagen del Arcángel guerrero, quien ocupa la parte central del cuadro, en un breve momento.

En el escenario inferior, el infierno, se presenta con gran variedad de tonalidades rojizas y ocre, en éste observamos hombres devorados por las llamas y un sufrimiento absoluto puede verse plasmado en cada uno de los rostros; llama nuestra atención la presencia de personajes portando el tocado de Papas, todas las almas son desnudas en este lugar y el llanto deforma las facciones de la gran mayoría de ellos, también, algunos de estos personajes, se encuentran abrasados por una enorme serpiente, cuyo rostro no se muestra en la pintura.



Imagen 5.76. Detalle del Juicio Final

Se muestra a San Miguel Arcángel en la parte central del lienzo portando su traje de guerra, lleva una pechera en color azul con algunos detalles en oro, el vestido blanco, faldón verde y una capa de color rojo que ondea creando el efecto de movimiento, dando la impresión de que el aire sopla por los cuatro puntos cardinales; porta además sandalias de media caña azules con detalles en color oro; sobre su cabeza puede observarse el casco de guerra decorado por anchas plumas blancas y rojas. San Miguel se encuentra de pie sobre una pequeña nube, adelantando el pie izquierdo al derecho, aunque pareciera que no está totalmente parado en ésta, puesto que el peso de su cuerpo es soportado también por sus alas que se muestran abiertas hacia los lados y hacia atrás. En la mano derecha lleva la espada en alto, y en una altura superior a ésta, con la mano izquierda, levanta la balanza de la justicia en color dorado (Imagen 5.76).

Dicha obra se encuentra muy bien conservada, los colores se mantienen vivos y firmes; al ser un lienzo de grandes dimensiones debe ser observado con detenimiento por el espectador, ya que es una obra bastante detallada. Al estar plasmada en un cuadro de medio punto adquiere cierta profundidad y altura al establecer un enlace visual con la cúpula que se levanta sobre ésta, es importante señalar que existe una línea recta translúcida que marca la separación entre los

escenarios del cielo y de la tierra, en tanto que la línea de separación entre la tierra y el infierno consiste en una línea curva, otorgándole a éste último un espacio más pequeño²⁰⁴.

5.2.4.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de San Miguelito Xochilmehuacan, San Andrés Cholula

El Templo de San Miguelito Xochilmehuacan pertenece a la jurisdicción parroquial de la Iglesia San Andrés del municipio homónimo, este pequeño santuario se encuentra ubicado en la calle 5 sur sin número en la colonia San Miguelito Xochilmehuacan (Imagen 5.77). A pesar de ser un edificio pequeño tiene un gran número de feligresía, además de que la feria que se organiza año con año el 29 de Septiembre, precisamente en honor al Santo Patrono San Miguel Arcángel, es una de las más concurridas de la zona.

De acuerdo con datos del INAH, este templo fue construido durante el siglo XVIII. La fachada de este santuario es bastante sobria, puesto que posee un lienzo liso. La estrada es un arco de medio punto que contiene un gran portón de



madera con enclaves de hierro, dicho arco se encuentra flanqueado por un par de pilastras adosadas al muro, la importa del arco posee una moldura y la jamba es lisa.

Imagen 5.77. Fachada principal del templo de San Miguelito

²⁰⁴ Corroborar información en la ficha 34 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Posee, además, enjutas lisas y termina con un entablamento que a su vez está formado por un juego de molduras; en la parte superior puede observarse un vano rectangular con vitral que se encuentra enmarcado por medio de dos pilastras. Cuenta también con un entablamento liso coronado por una cruz, el pretil con el que cuenta esta sencilla fachada está compuesto por diversas líneas, tanto rectas como curvas, en el flanco izquierdo posee un torre adosada también a la fachada, la torre es más bien cuadrada contiene además una linternilla que remata en cúpula, ésta a su vez culmina con una cruz, la torre cumple la función de campanario del templo²⁰⁵.

La imagen de San Miguel Arcángel ubicada en este inmueble, se encuentra en la parte media del altar mayor, dado que es el santo patrono de este santuario, esta escultura está tallada en madera estofada y, según datos del INAH, fue realizada también durante el siglo XVIII (Imagen 5.78).



Imagen 5.78. Escultura de San Miguel, Xochilmehuacán

²⁰⁵ Corroborar información en la ficha 35 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Esta escultura tallada en madera posee unos expresivos ojos de vidrio, su rostro es enmarcado por una abundante y cabellera natural, en la cabeza porta una corona de plata repujada con una cruz con pequeñas piedras brillantes incrustadas, la corona no es muy ostentosa, gracias a lo cual podemos observar el tocado de grandes y anchas plumas tricolor – verde, blanco y rojo- que completan la decoración de la cabeza de San Miguel; los brazos se muestran un poco extendidos hacia el frente, doblados a la altura de los codos, en la mano derecha sostiene una espada de plata y una caña de procesión en la mano izquierda. A sus pies, calzados por sandalias de color azul, se muestra una base compuesta por una nube y ángeles tronos²⁰⁶.

La ropa, al igual que las alas, están sobre puestas en la esculturas, por lo que cada determinado tiempo se cambia el color del vestuario del Santo, el ajuar se compone por un blusón blanco con detalles bordados en color dorado que porta a manera de armadura, no porta pechera; una banda en color verde cruza de manera transversal su pecho, porta además un faldón verde sobre uno blanco más largo, ambos bordados con detalles dorados.

Una larga capa de color rojo, también con detalles en dorado, culminan el vestuario, esta enorme capa deja ver las alas asomando a la espalda del arcángel, como ya se ha dicho, estas alas también son sobrepuestas, por lo que se muestran de pequeñas proporciones con el fin de no impedir que la escultura entre en el nicho dividido por un cristal en el que reposa. En la parte trasera del nicho se encuentran colocadas anchas cortinas de terciopelo verde y flecos dorados que sirven de fondo a la imagen de San Miguel Arcángel.

La conservación de esta pieza artística es un tanto buena, sin embargo, si se observa con detenimiento, puede verse que la base está un poco despostillada, además de tener quebrados cuatro dedos en la mano derecha. Pero en general la obra está en buenas condiciones, a excepción de estos pequeños detalles se ha mantenido fijo el color y la textura de la piel, la imagen no cuenta con raspones de ningún tipo, ni en el cuerpo ni en los ojos, ya que estos últimos se muestran todavía brillantes.²⁰⁷

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Corroborar información en la ficha 36 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.4.3. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia del Santo Niño, San Andrés Cholula

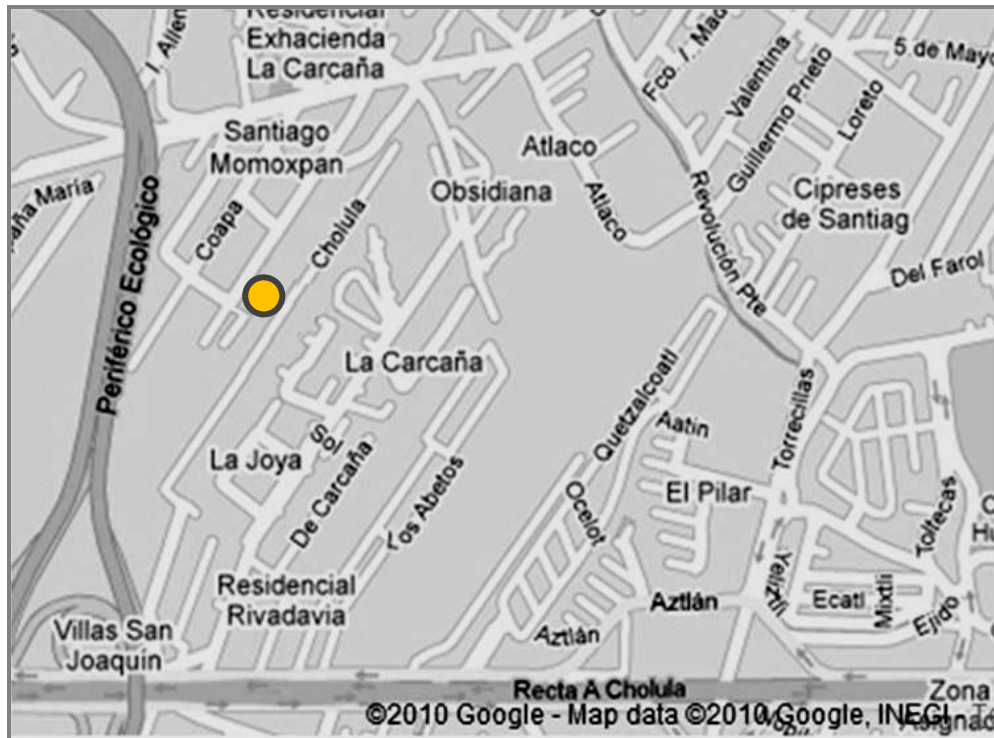


Imagen 5.79. Ubicación del Templo del Santo Niño, San Andrés Cholula

La iglesia del Santo Niño celebra su fiesta el segundo Domingo del Febrero, su fiesta es una de las más celebradas en la región. Según datos del INAH este inmueble antes de dedicarse a la adoración del Santo Niño Jesús era un convento de la orden dieguina. Posteriormente el edificio fue dedicado a atender a la feligresía de la zona adquiriendo como Patrono del templo al Santo Niño.

El santuario cuenta con una cúpula ochavada que no se encuentra en lo que sería el crucero del templo, sino entre la bóveda del coro y el que hace el cuerpo de la nave. Cuenta además con un ciprés de cual cuelga una pintura representando a un Cristo popular del siglo XVIII. A pesar de estar dedicado el templo al Santo Niño éste no se encuentra dentro del citado ciprés. Algo muy especial dentro del templo con las pilastras que sostienen los arcos torales, casi tan adornadas como las que encontramos en el Templo de Santa María en Tonanzintla, poseen

plasmadas en relieve diversos ángeles y rostros que brotan de flores, sin embargo, las pilastras de este templo no están policromadas, por lo que no producen el mismo maravilloso efecto que las ubicadas en Tonanzintla (Imagen 5.80).



Imagen 5.80. Fachada Principal del templo del Santo Niño

En lo que respecta a la composición de la fachada de este templo debemos decir que, según datos del INAH, fue concluida a principios del siglo XX. Está elaborada en base a columnas salomónicas que contienen algunos nichos, roleos y caracoles; es notable el contrafuerte colocado en la esquina de la derecha, rematando con un ángel sedente en un trono decorado con flores y tallos.

El acceso al templo es un arco de medio punto que contiene un enorme portón de madera con remaches de bronce, posee sólo una torre ubicada en la parte derecha del templo, esta tiene estructura rectangular y linternilla que remata en una pequeña cúpula, esta cúpula a su vez, contiene una cruz de metal²⁰⁸.

Dentro de este santuario encontramos a San Miguel Arcángel representado en una pintura al óleo elaborada, según el INAH, en el siglo XVIII cuyas

²⁰⁸ Corroborar información en la ficha 37 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

dimensiones son 1.00 metros de ancho y 1.50 metros de alto. Este cuadro se encuentra ubicado del lado izquierdo de la nave en la parte superior (Imagen 5.81).



Imagen 5.81. San Miguel Arcángel

Puede observarse en esta obra, al arcángel parado sobre seis querubines, porta su traje de guerra compuesto por una túnica ocre y azul que posee bastante movimiento y que puede verse bajo la pechera en color azul rey decorada con diminutas estrellas doradas y un sol en el costado izquierdo también en color dorado, en el costado izquierdo de la pechera encontramos plasmada también una luna representada en cuarto menguante; la pechera además contiene en la parte superior y las mangas diversas incrustaciones en oro y piedras preciosas, la pechera se encuentra ceñida al cuerpo del arcángel por un cinturón también labrado con oro y joyas²⁰⁹. El calzado de San Miguel está compuesto por sandalias de media caña en azul y detalles en color dorado, rematando con unos holanes con fleco en tela roja. El vestuario es completado por una banda roja que ondula a través de la mano derecha de San Miguel, su espalda, su hombro izquierdo y sus alas (Imagen 5.81).

²⁰⁹ Ídem.

Su rostro es enmarcado por una larga cabellera además de llevar puesto el casco de guerra decorado con enormes y abundantes plumas de color azul. En la mano derecha porta una cruz larga y delgada de pastoreo, y alrededor de la muñeca aparecen la palabra “o.ivtde.vs”; mientras que con la mano izquierda levanta la balanza de la justicia divina en color dorado y rematada con una pequeña cruz del mismo color. A espaldas de San Miguel, en el lado izquierdo observamos la espada envainada, sólo podemos observar de ésta la empuñadura. Las alas se muestran un tanto pequeñas y echadas hacia atrás. Un resplandor atrás del arcángel hace resaltar su imagen²¹⁰.

5.2.4.4. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla de la Santísima Trinidad, San Andrés Cholula.

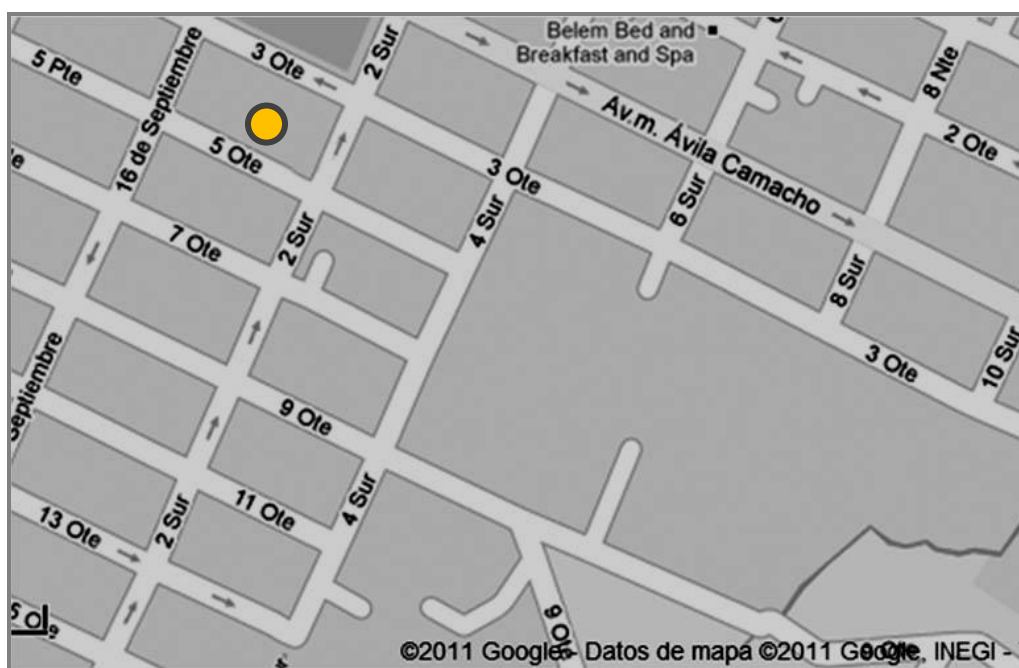


Imagen 5.82. Ubicación de la Capilla de la Santísima Trinidad en San Andrés Cholula

La Capilla de la Santísima Trinidad se encuentra ubicada en la esquina de las calles 5 oriente y 2 sur en el centro de San Andrés Cholula, este pequeño templo está consagrado a la alabanza y adoración de la Santísima Trinidad, y a pesar de ser un inmueble pequeño cuenta con una gran feligresía. Es importante

²¹⁰ Corroborar información en la ficha 38 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

señalar que la región de Cholula contiene un gran número de iglesias, el número de esta casi se asemeja al de la Ciudad de Puebla, por lo que los habitantes de esta zona, que en su mayoría pertenecen a la religión católica, asisten a los diversos templo cercanos a sus hogares, es decir que los creyentes no sólo asisten a una iglesia, sino a varias.

A pesar de ser una pequeña capilla cuenta con un atrio, aunque pequeño, sirve como lugar de recreación de los pobladores, la fachada de este templo fue manufacturada, según datos del INAH, durante los siglos XVII y XVIII. Posee un estilo sobrio, marcadamente renacentista (Imagen 5.83).



Imagen 5.83. Fachada de la Capilla de la Santísima Trinidad

La fachada cuenta con sólo dos cuerpos, dentro del primero encontramos la puerta de entrada manufacturada en madera con clavos de bronce en forma de diamantes, la entrada es un arco de medio punto flanqueado por un par de columnas cuadrangulares que cuentan a su vez con dos cuerpos y que rematan en un pináculo. El segundo cuerpo contiene la ventana del coro con vitrales de color, además, enrejada en color negro, en la parte superior de esta ventana observamos

un diminuto nicho que contiene un pináculo cuadrangular, este nicho está flanqueado a su vez por un par de cruces de manera decorada con cintas de tela en color azul (Imagen 5.83).

Encontramos el contorno de la fachada compuesto por líneas curvas que terminan en la parte central del conjunto. Cuenta además con una sola torre que hace las veces de campanario, ésta cuenta con tres cuerpos: el primero le sirve de base, el segundo posee el campanario y el tercero contiene un óculo redondo y remata con una linternilla que posee en la parte superior una cruz metálica.²¹¹

En el retablo de esta capilla, del lado derecho en la tercera calle es donde encontramos una imagen de San Miguel Arcángel representado en una obra pictórica del siglo XVII, según datos del INAH²¹² (Imagen 5.84). Se muestra a San Miguel de pie sobre un grupo de almas penitentes que le observan suplicantes, pidiendo clemencia. Calza sandalias de media caña azules con detalles blancos en las orillas.. Viste traje de guerra azul ricamente adornado por joyas y decoraciones en color dorado, bajo la pechera se ve un largo faldón verde, lleva capa roja que sobresale sobre su hombro derecho. En su cabeza lleva un casco con plumas anchas en rojo y blanco. Su mano derecha descansa sobre la espada que tiene la punta sobre las almas a los pies del arcángel, en tanto que en la mano izquierda lleva una palma de procesión. Sus alas se muestran pequeñas, echadas hacia atrás y semiabiertas²¹³.



Imagen 5.84. San Miguel Arcángel sobre almas

²¹¹ Corroborar información en la ficha 39 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²¹² Ídem.

²¹³ Corroborar información en la ficha 40 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.5. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de San Pedro Cholula

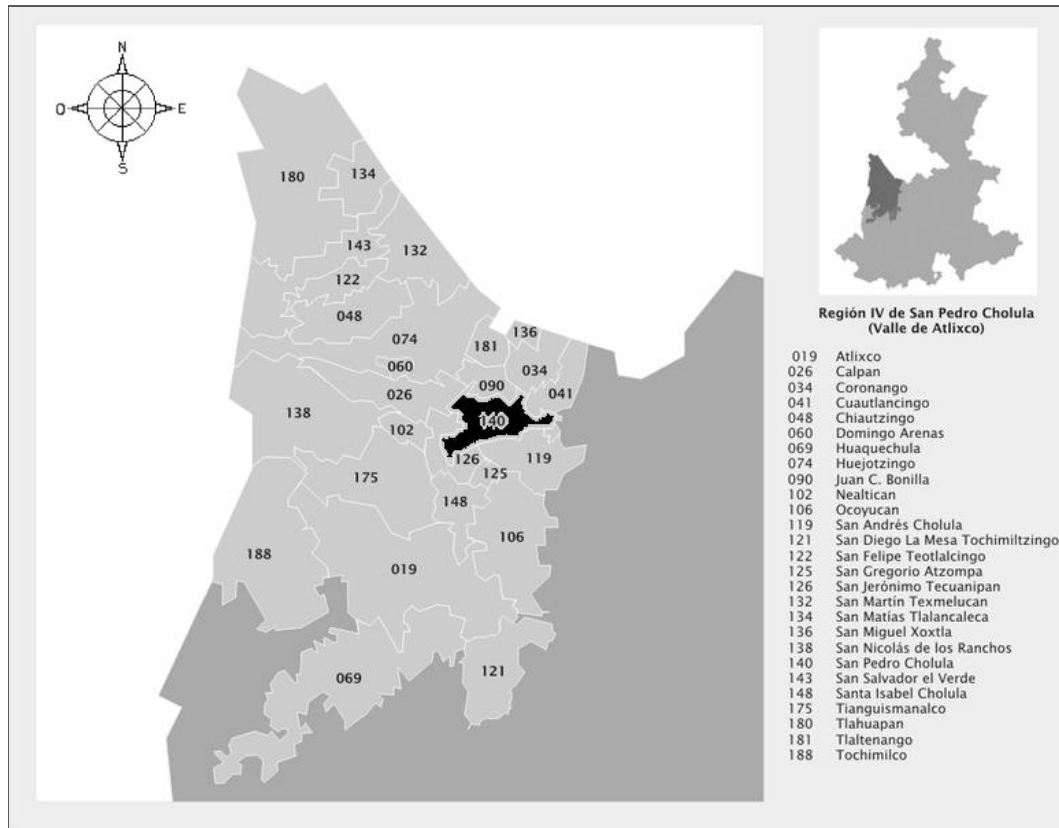


Imagen 5.85. Ubicación del municipio de San Pedro Cholula en el estado de Puebla

San Pedro Cholula es un municipio del Estado de Puebla, forma parte del Valle de Cholula que se localiza en la parte centro-oeste a una altitud de 2,220 metros sobre el nivel del mar, Sus coordenadas geográficas son 19°03' de latitud Norte, entre los paralelos 19°01'30" y 19°06'42" y 98°18' de longitud Oeste, entre los meridianos 98°15'06" y 98°24'00" de longitud occidental. Tiene una superficie de 51.03 kilómetros cuadrados. El municipio colinda al Norte con los municipios de Juan C. Bonilla, Coronango y Cuautlancingo, al Sur con los municipios de San Gregorio Atzompa y San Andrés Cholula, al Este con la ciudad de Puebla, al Oeste con los municipios de San Jerónimo Tecuanipan y Calpan.

5.2.5.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de San Miguelito, San Pedro Cholula



Imagen 5.86. Ubicación del templo de San Miguelito

El Santuario de San Miguelito se encuentra ubicado en la calle 12 poniente entre la avenida 2 y 4 norte, del barrio de San Miguelito en San Pedro Cholula, aunque es un templo de pequeñas proporciones absorbe gran parte de la feligresía de la zona (Imagen 5.87).

Su fachada está labrada con la técnica del petatillo en ladrillo rojo con columnas cuadradas en mampostería que enmarcan un arco de medio punto que funciona como acceso al templo, el marco a su vez contiene un gran portón de madera y forja de dos alas, entablado con clavos de metal. Al lado de éste encontramos dos pequeños nichos vacíos y uno en la parte superior a manera de remate, que contiene una escultura de San Miguel Arcángel tallada en cantera y pintada de color blanco. Encima de este nicho observamos la pequeña ventana del coro. La ventana es de herrería con cristal transparente y está pintada de blanco²¹⁴.

²¹⁴ Corroborar información en la ficha 41 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.87. Fachada principal del templo de San Miguelito

Ubicado en la sacristía del templo encontramos una imagen de San Miguel Arcángel que es una fotografía enmarcada en madera, colocada encima de un nicho de cristal que contiene a un diablito tallado en madera y ojos de vidrio, el diablito es de color café ladrillo y se muestra boca arriba y con los brazos tratando de soportar el peso del arcángel que reposa encima de él²¹⁵ (Imagen 5.88).

San Miguel se muestra en la fotografía de una escultura tallada en madera y con ropa sobrepuesta, viste una túnica de color blanco con detalles y flecos en dorado, lleva además una capa roja con grabados y orillas doradas. En la mano derecha sostiene en alto su espada, a la altura de la muñeca lleva puesta una pequeña pulsera roja; en la mano izquierda sostiene una cruz larga y alta de pastoreo en color dorado, sus alas se muestran pequeñas, abiertas y echadas hacia atrás. San Miguel arcángel se muestra con el cabello largo y oscuro; su cabeza está decorada por una corona dorada que muestra en la parte de atrás una enormes plumas tricolor en colores verde, blanco y rojo.²¹⁶

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ Corroborar información en la ficha 42 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.88. San Miguel encima del diablito

Dentro del inmueble, se encuentra una pintura de San Miguel Arcángel cuya técnica de manufactura es óleo sobre tela. Según datos del INAH, esta obra es de la época novohispana del siglo XVIII, sus dimensiones son 1.25 metros de ancho por 1.82 de alto. Está montado en un marco rojo con filos dorados. (Imagen 5.89)



Imagen 5.89. San Miguel Arcángel

El Arcángel San Miguel se encuentra plasmado de pie en celaje nublado, donde la pierna derecha antecede a la izquierda. Viste traje de guerra romano ricamente ornamentado, la pechera es de color azul con detalles dorados y ceñida por un cintillo de color dorado con joyas, debajo de éste se observa una túnica en tonos claros y faldón de color verde, de los cuales se percibe que tienen movimiento por un viento imaginario.

El calzado de San Miguel, compuesto por sandalias de media caña azules y detalles en color dorado que rematan en una joya al centro. En su mano derecha lleva una cruz larga y en la mano izquierda una palma. Su rostro está enmarcado por una larga cabellera ondulada, además cuenta con un casco de guerra decorado con plumas de color verde, blanco y rojo. Sus alas son pequeñas y se encuentran echadas hacia atrás de un color ocre y azulado²¹⁷.

5.2.5.2. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla Real de Naturales



Imagen 5.90. Ubicación de la Capilla Real de Naturales, zócalo de San Pedro Cholula

²¹⁷ Corroborar información en la ficha 43 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

La Capilla Real de Naturales en San Pedro Cholula es un templo elaborado por manos indígenas. Posee una planta cuadrada y está edificado sobre el antiguo templo a Quetzalcóatl. El santuario está formado por siete naves de igual anchura, con excepción de la nave central que es más amplia. Los soportes que posee esta construcción son pilares octagonales, pero tanto los capiteles como las bases son de estilo dóricos, de perfiles clásicos, mientras que los fustes de las columnas de la nave central son cilíndricos. Sobre los cuatro arcos de cada uno de los tramos cabalga una cúpula. La totalidad de soportes de este templo es: doce columnas, veinticuatro pilastras octagonales, doce soportes que dan paso a las cuarenta y nueve cúpulas y catorce capillas con bóvedas de arista²¹⁸.



Imagen 5.91. Fachada Principal de la Capilla Real de Naturales

En la entrada del templo se ubica la pila bautismal. Elaborada en el siglo XVI, que tiene labrado un calendario indígena. Los temas que predominan dentro de sus pinturas aluden principalmente a las apariciones Guadalupanas y de la Virgen de Ocotlán, así como al apóstol San Pedro, abogado de las almas del Purgatorio. En el atrio, se dice que es el mayor y más hermoso de la Nueva España, se admiran distintas capillas posas y una cruz atrial de cantera elaborada en el siglo XVII (Imagen 5.91).

²¹⁸ Datos obtenidos de la página oficial “Vive Cholula”: <http://www.vivecholula.gob.mx>

La planta arquitectónica de la Capilla Real, según el sitio oficial de Vive Cholula, está inspirada en la concepción cósmica de los antepasados mexicanos. Las nueve naves que el templo contiene de norte a sur representan los nueve niveles de la tierra al cielo. Mientras que las siete naves que van de oriente a poniente representan a Chicomecoatl, la Madre Tierra, cuya fiesta sigue celebrándose en la Capilla Real con el nombre de Altepetlhuatl o Fiesta del Pueblo (el domingo anterior a Pentecostés)²¹⁹.

La primera representación de San Miguel Arcángel en la Capilla Real se encuentra ubicada sobre el muro izquierdo de la capilla, a la izquierda. Esta pintura esta manufacturada en óleo sobre tela y de acuerdo con datos del INAH fue fabricada en el año de 1732, en el siglo XVIII (Imagen 5.92)²²⁰. La escena muestra en la parte central tres imágenes de Jesucristo en representación del Padre, en el lado izquierdo con un mundo entre las manos y un sol plasmado en el pecho; el Hijo sentado a la derecha de la escena, se muestra sentado en una nube y querubines bajo sus pies, lleva una cruz de madera y en el pecho puede verse la imagen de un cordero blanco; y el Espíritu Santo, que se muestra entre los otros dos personajes, se muestra con ambas manos abiertas y los brazos extendidos hacia el frente, puede observarse un aura o resplandor brotando de su cabeza y lleva impresa en el pecho la imagen de la paloma blanca. Estos tres personajes, que son Jesús, se muestran vestidos de blanco y manto rojo.



Imagen 5.92. La Santísima Trinidad

²¹⁹ Corroborar información en la ficha 44 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²²⁰ Ídem.

En el extremo izquierdo de la pintura puede observarse a San José, en correspondencia con Dios Hijo, llevando un gran báculo de pastoreo cuya punta se enrolla formando un caracol de madera y su ya conocida indumentaria verde y ocre, a sus espaldas se muestra a un ángel con un pequeño niño en brazos. Parado sobre una nube y en correspondencia con Dios Padre encontramos a San Miguel Arcángel (Imagen 5.92). Los demás personajes en su mayoría son angélicos y están agrupados de acuerdo a las tres personas de Cristo, se observan alabando con canto y oraciones a las tres divinidades²²¹, en la parte superior y uniendo virtualmente a las tres personas encontramos una guirnalda formada por querubines y nubes que va de lado a lado, creando un medio círculo en la parte superior del cuadro.

San Miguel se muestra en esta imagen con la vista en alto, lleva una corona dorada que posee en la parte posterior gruesas plumas de color blanco. Viste traje de guerra romano con tonalidades azules en la pechera y diminutas estrellas, en la parte superior de dicha pechera y en las mangas podemos observar flecos en tono rojo, una banda roja de tela hace de cinturón y sobre su brazo izquierdo sobresale su larga capa roja. Sus alas se muestran pequeñas y abiertas hacia los lados, poseen un tono rojo en las líneas de las que nacen las plumas blancas.

Porta en la mano derecha su espada cuya punta apoya en la nube sobre la cual está parado, a manera de bastón, la mano izquierda se muestra vacía; apoyados sobre la nube encontramos los pies calzados por sandalias de media caña en color azul que rematan por una joya en el centro, lleva el pie izquierdo adelantado al derecho, el pie que va más adelante se encuentra cercano a la punta de su espada²²².

La siguiente obra en la que se representa a San Miguel dentro de la Capilla Real de los Naturales en San Pedro Cholula es una pequeña escultura de tamaño mediano tallada en madera elaborada en el siglo XVIII, según datos del INAH, ubicado a la izquierda del altar del ciprés (Imagen 5.93). Se muestra al arcángel con el cabello oscuro peinado hacia atrás y sin ningún tipo de tocado que adorne

²²¹ Ídem.

²²² Corroborar información en la ficha 45 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

su cabeza. Sus alas en color plateado son demasiado pequeñas en proporción a su cuerpo y se encuentran abiertas hacia atrás. Viste traje de guerra romano con la coraza en color dorado y faldón en color rojo con detalles también dorados.

Utiliza sandalias (cáligas romanas) en color café atadas con largos cordones que se atan a la pierna formando continuas X y rematando en un moño hecho del mismo cordón. Ambas manos se muestran vacías, el brazo izquierdo se observa levantado señalando con postra suave hacia el cielo, mientras que el derecho señala con la palma de la mano hacia la tierra, de esta manera se establece una conexión visual entre cielo y tierra a través de la figura del arcángel. San Miguel se encuentra parado sobre una blanca nube de la que surgen los rostros y alas de ocho angelitos que le sirven de base²²³.



Imagen 5.93. Escultura de San Miguel Arcángel

²²³ Corroborar información en la ficha 46 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.5.3. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de San Pablo Tecamac, San Pedro Cholula



Imagen 5.94. Ubicación del Templo de San Pedro Tecamac en San Pedro Cholula

El Templo de San Pablo Tecamac se ubica bastante cerca del zócalo de San Pedro Cholula, en la Avenida 4 Sur entre 17 y 19 Poniente en el barrio del mismo nombre: San Pablo Tecamac (Imagen 5.94). De acuerdo con datos del INAH este santuario fue edificado en el siglo XVII teniendo como Santo Patrono al apóstol San Pablo, aquel que antes de ser un fiel seguidor de las doctrinas de Jesucristo fue un activo perseguidor de los cristianos bajo la influencia de los fariseos. Se dice que en el año 36, camino a Damasco, tuvo una visión y después de esta se convirtió al cristianismo. Según el libro de los Hechos de los Apóstoles en el Nuevo Testamento y las epístolas paulinas, su conversión fue gracias a una aparición de Cristo camino de la ciudad de Damasco, luego de la cual pide ser bautizado como cristiano, siendo uno de los más asiduos proclamadores del evangelio.



Imagen 5.95. Entrada al atrio

La entrada al atrio del templo es un arco de medio punto que contiene una reja elaborada en herrería durante los primeros años del siglo XX, esta reja está enmarcada por un par de columnas redondas cuya base es un cuadrado de cantera maciza que posee en relieve dos enormes flores de color blanco, al lado de cada una de estas dos columnas y encontramos un par más que sirven de soporte a una marquesina que sobresale, sobre la cual encontramos un remate con un nicho que contiene una escultura de San Pablo hecha de cantera, este remate se encuentra a su vez enmarcado por un par de anchas flamas de piedra blanca (Imagen 5.95).

La fachada de la iglesia está hecha de piedra y argamasa, según datos del INAH esta fachada fue construida durante el siglo XVII (Imagen 5.96). La entrada al templo es un sencillo arco de medio punto con dovelas de cantera que contiene una gran puerta de madera y clavos de bronce, a sus costados encontramos dos columnas lisas y dos medias que sostienen el entablamiento con un friso liso y juego de cornisas. A su lado derecho se encuentra un campanario, cuyo primer cuerpo está hecho de mampostería rústica, mientras que el segundo y el tercero se

encuentran cubiertos de argamasa, el cuerpo superior remata en una linternilla y esta a su vez remata en una cruz de metal²²⁴.



Imagen 5.96. Fachada Principal

La representación de San Miguel Arcángel en este templo es a través de una pintura fechada en el siglo XVIII, en el año de 1700²²⁵ (Imagen 5.97). Este cuadro se encuentra en el lado derecho de la nave central del santuario. En ella se muestra a San Miguel portando una gran corona dorada adornada con grandes y voluminosas plumas en colores blanco, azul, verde, rojo y amarillo. Viste traje de guerra romano, la coraza es de color azul, tiene flecos del mismo color y está ceñida por un cinturón rígido, al parecer de oro, dicha coraza posee dos elementos: en el costado derecho del pecho se encuentra plasmada la imagen de un sol en color rojo rodeada por un resplandor amarillo y sobre el costado derecho

²²⁴ Corroborar información en la ficha 47 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²²⁵ Según datos del INAH.

observamos una imagen de la luna en cuarto menguante de color azul y blanco también con una resplandor amarillo alrededor.

Debajo de la coraza lleva un faldón de color verde rematado por joyas, se divisan las sandalias de media caña que calza en color verde, ricamente ornamentadas y rematadas por una joya en el centro, sus pies se mantienen sobre un celaje en tonos claros.



Imagen 5.97. San Miguel Arcángel (1700)

En la imagen del arcángel, sus alas se muestran abiertas hacia los lados, y en el nacimiento de las plumas blancas podemos observar una gama multicolor. En la mano derecha porta en alto una larga vara de silicio, en la izquierda lleva una palma verde de procesión, lo que hace suponer que es una escena de la pasión²²⁶.

²²⁶ Corroborar información en la ficha 48 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.5.4. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla de la Tercera Orden, San Pedro Cholula.

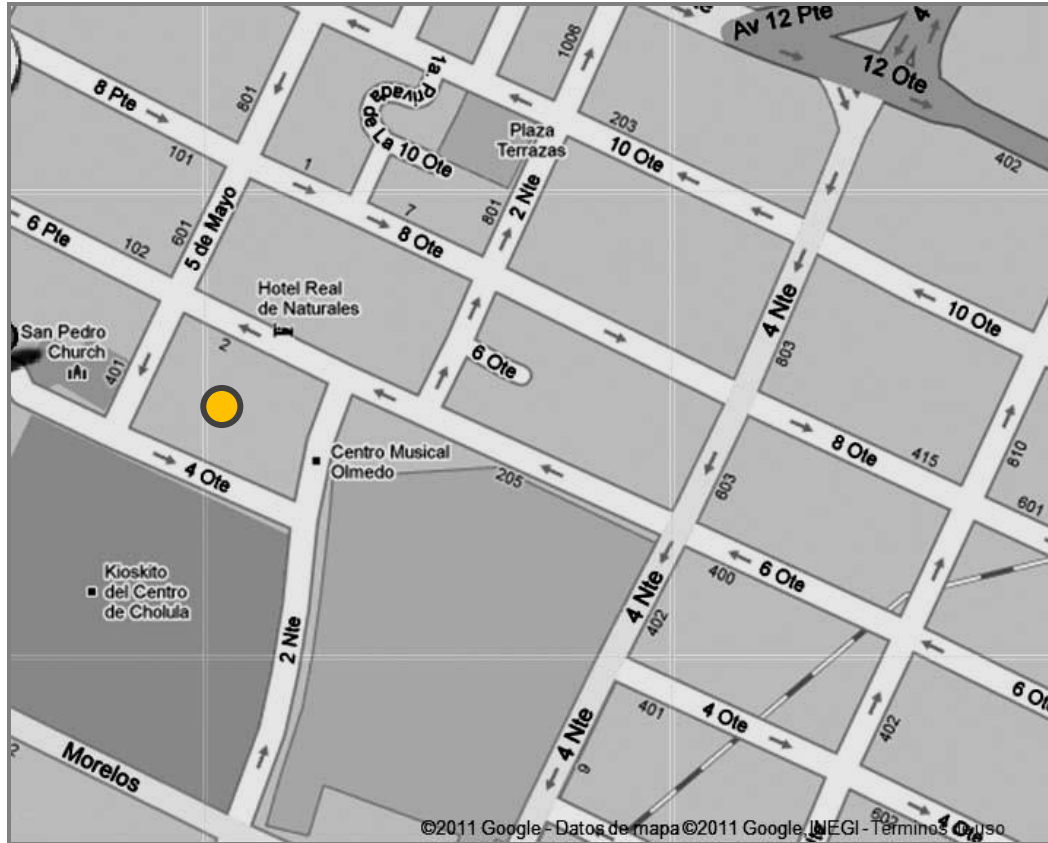


Imagen 5.98. Mapa de ubicación de la Capilla de la Tercera Orden en San Pedro Cholula

La Capilla de la tercera orden se encuentra ubicada entre la Capilla Real y el exconvento de San Gabriel; forma parte de este complejo de tres iglesias frente a la gran plaza central. Dicho conjunto de edificios eclesiásticos se ubica sobre la Avenida 2 Norte entre avenida Morelos y 6 oriente en el Centro de San Pedro Cholula (Imagen 5.98). Posee planta de cruz latina con cúpula de media naranja en el crucero, en las pechinas de ésta pueden observarse pinturas de estilo franciscano, resaltando la modestia de la orden, en el interior abundan las columnas salomónicas proporcionando solidez al conjunto.

Su fachada posee ciertas características del barroco mezclado con la sobriedad y el equilibrio del estilo renacentista, se compone de dos cuerpos,

dentro del primero se ubica la entrada al inmueble: un arco de medio punto que contiene un enorme portón de madera con clavos de bronce (Imagen 5.99).



Imagen 5.99. Fachada Principal de la Capilla de la Tercera Orden

Este arco de medio punto se encuentra flanqueado por dos columnas con forma de estría ondulante, y al lado de éstas unas enormes columnas salomónicas que ascienden hasta la parte superior de la fachada, llegando hasta el contorno superior y rematando en pináculos con una pequeña esfera en la parte más alta. El segundo cuerpo contiene un nicho con forma de arco de medio punto que contiene a su vez una diminuta escultura de san francisco labrada en cantera gris, este segundo cuerpo remata con un contorno curvilíneo y encima de este un óculo redondo. A los costados de esta calle central de la fachada pueden observarse un par de ventanas rectangulares en la parte superior²²⁷.

Dentro de esta capilla en el muro opuesto al altar mayor encontramos una obra pictórica en la que se representa a San Miguel Arcángel. Rodeado de personajes humanos, tanto civiles como eclesiásticos observamos al Beato en el atril ofreciendo un discurso a los presentes, a su espalda personajes celestiales le bendicen. (Imagen 5.100) San Miguel se ubica a la izquierda del Beato, viste traje

²²⁷ Corroborar información en la ficha 48 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

de guerra romano y se le ve en posición de combate: con la espada desenvainada y portando un escudo, embistiendo al demonio en forma de serpiente²²⁸.



Imagen 5.100. El Discurso del Beato Duns Escoto

El arcángel viste coraza en color azul y faldón del mismo color, lleva capa roja que ondea por su espalda y las alas, éstas se muestran en pleno vuelo. Lleva un casco sobre su cabeza decorado con plumas de color blanco y rojo. Calza sandalias de media caña en color azul con detalles dorados y que rematan por una joya en el centro²²⁹.

5.2.6. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de Atlixco

El municipio de Atlixco se localiza en la parte centro Oeste del estado de Puebla. Posee una altitud de 1840m sobre el nivel del mar en promedio. Sus coordenadas geográficas son los paralelos 18° 49` 30" y 18° 58` 30" de latitud norte y los meridianos 98° 18` 24" y 98° 33` 36" de longitud occidental. El municipio de Atlixco colinda al Norte con el municipio de Tanguismanalco, al Noreste con los municipios de Santa Isabel Cholula y Ocoyucan, al Suroeste con el municipio de Atzitzihuacan, al Sur con los municipios de Huaquechula y

²²⁸ Ídem.

²²⁹ Corroborar información en la ficha 49 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Tepeojuma, Sureste con el municipios de San Diego la Meza Tochimiltzingo, al Este con la Ciudad de Puebla, y al Oeste con el municipio de Tochimilco.

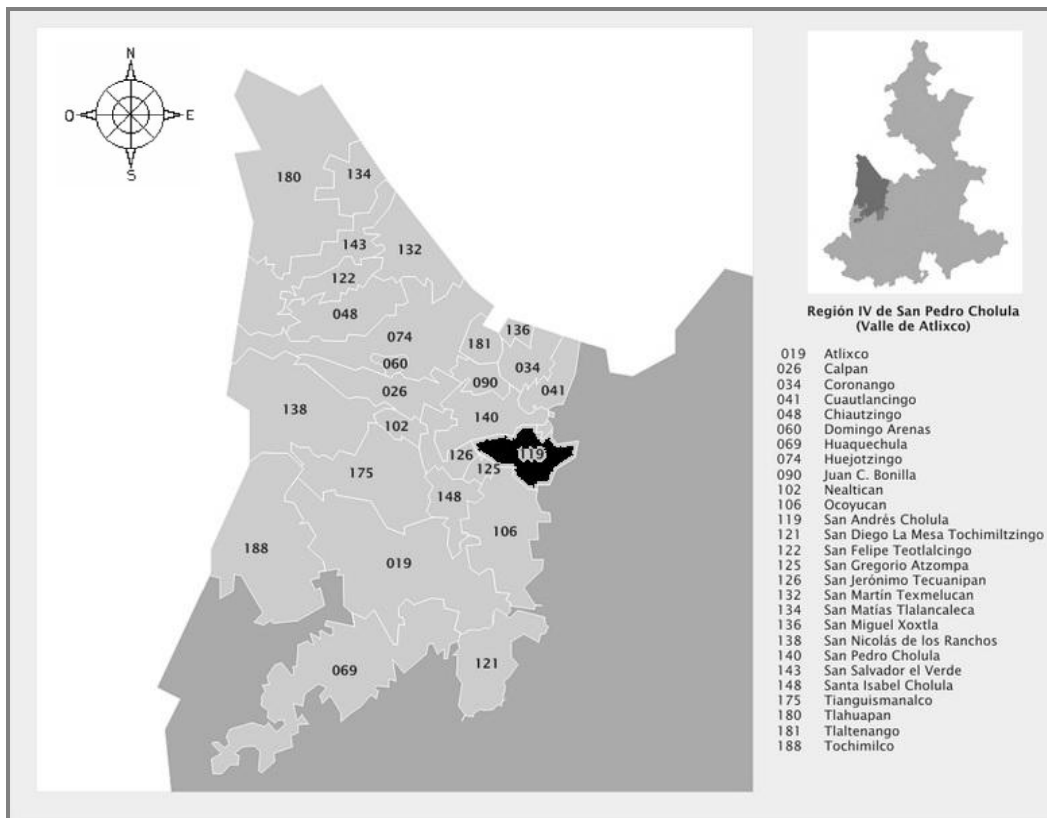


Imagen 5.101. Ubicación del municipio de Atlixco en el estado de Puebla

La orografía del terreno en este municipio muestra su menor altura al sur con 1,700 metros sobre el nivel del mar; conforme se avanza el Noroeste, el nivel del terreno va ascendiendo suavemente, por tratarse de estribaciones del Volcán Iztaccíhuatl; así, el extremo Noroeste los 2,500 metros. La parte del municipio es un extenso valle, al Sureste de éste, aparecen diversas formaciones montañosas aisladas que terminan en los cerros de Zoapiltepec y Texistle, éstos alcanzan un nivel superior a los 2,100 metros de altura sobre el nivel del mar.

El municipio de Atlixco es reconocido por su buen clima y por su producción floricultora, al ser un municipio colindante con la Ciudad de Puebla posee múltiples servicios públicos y vías de comunicación, además de contar con una gran población. Encontramos también en esta región diversas zonas turísticas y vacacionales.

5.2.6.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el templo de San Diego de Alcalá, San Juan Huilulco Atlixco

El santuario de San Diego de Alcalá está ubicado en la localidad de San Juan Huilulco en el municipio de Atlixco. Según datos del INAH esta iglesia fue construida en el siglo XVII, aunque no posee un estilo característico de aquella época, dado que ha recibido diversas contribuciones a su estructura y demás ornamentación por parte de los pobladores de la región (Imagen 5.102).

La fachada del templo se muestra lisa y simple, consta de dos cuerpos: en el inferior observamos la entrada de acceso en un arco de medio punto que contiene en sí una gran puerta de madera, este arco está flanqueado por dos delgadas pilastras cuadrulares; en el cuerpo superior observamos la ventana del coro con su reja pintada de blanco, sobre dicha ventana encontramos un remate triangular que a su vez dibuja el contorno superior de la fachada. Posee una sola torre que funciona como campanario en el lado derecho de la iglesia, ésta se

muestra de dos cuerpos y es rematada con una cruz metálica²³⁰.



Imagen 5.102. Fachada principal del templo

²³⁰ Corroborar información en la ficha 50 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Encontramos a San Miguel Arcángel representando en una escultura al interior del templo, esta escultura fue elaborada en el siglo XVIII, es de madera estucada y yeso con un acabado policromado que le confiere un pulido muy especial²³¹ (Imagen 5.103).



Imagen 5.103. Escultura de San Miguel Arcángel

Esta pieza muestra a San Miguel levantado su espada hacia atrás sostenida con la mano derecha, en la otra mano porta una cruz alta de pastoreo tallada en madera de color café y una pequeña guirnalda de laurel de oro.

Puede observarse el cabello del arcángel a la altura de los hombros y de color oscuro, utiliza por tocado una pequeña corona dorada decorada en la parte frontal por una diminuta cruz del mismo color; su rostro está ligeramente volteado hacia arriba. Viste traje de guerra en color verde, el faldón es azul con detalles dorados y sobre su hombro derecho recoge su capa roja. Calza sandalias de media caña cafés y sus alas, se muestran abiertas hacia los lados y hacia atrás²³².

²³¹ Según datos del INAH.

²³² Corroborar información en la ficha 51 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.7. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de Huejotzingo

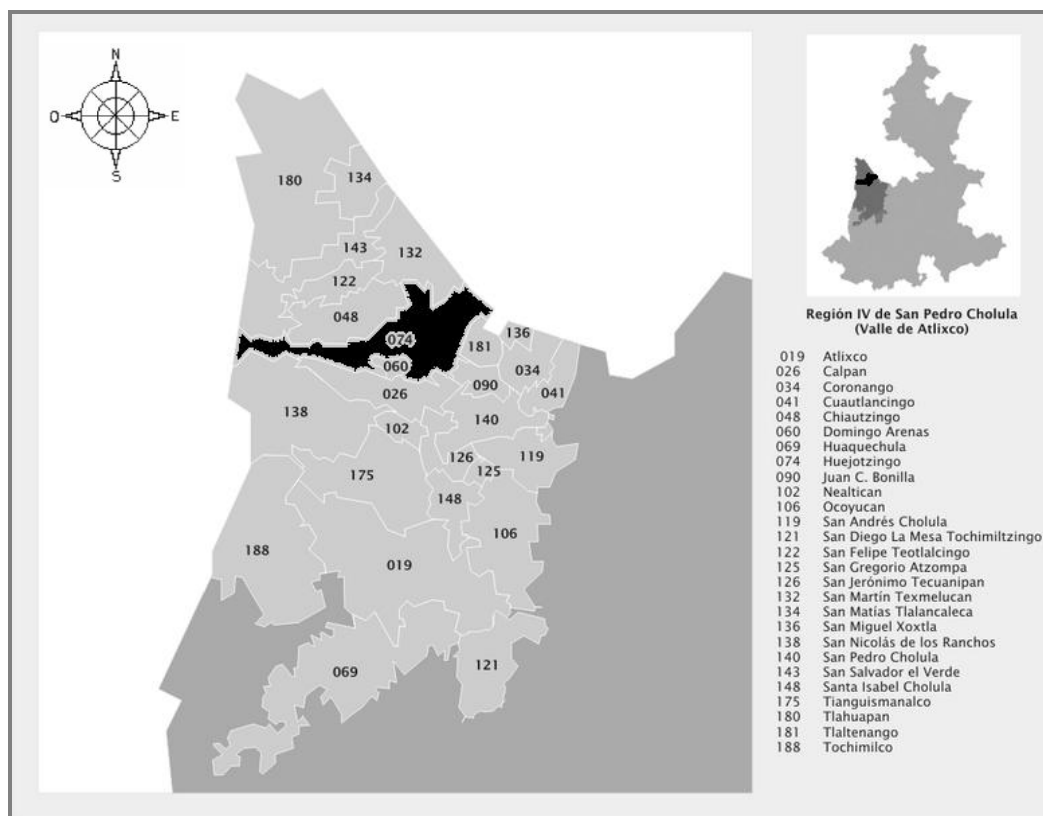


Imagen 5.104. Localización del municipio de Huejotzingo en el Estado de Puebla

El municipio de Huejotzingo se encuentra ubicado en la parte del centro-oeste del Estado de Puebla, forma parte de la región IV correspondiente a San Pedro Cholula. Sus coordenadas geográficas son: los paralelos $19^{\circ} 13' 32''$ y $19^{\circ} 06'36''$ de latitud norte y los meridianos $98^{\circ} 20'18''$ y $98^{\circ} 39'00''$ de longitud occidental.

Huejotzingo colinda al Norte con los municipios de San Salvador el Verde, San Felipe Teotlalcingo y Chautzingo, al Sur con los municipios de Domingo Arenas, San Nicolás de los Ranchos, y Calpan, al Este con los municipios de Tlaltenango y Juan C. Bonilla, al Oeste con los municipios de San Salvador el Verde y el Estado de México, al Noreste con el Municipio de San Martín Texmelucan. La etimología del término Huejotzingo dice que es el lugar de "Pequeños Sauces", dado a que es un sitio en el que se observan *Huejotes*, en la

terminología náhuatl, o Sauces, en lengua castellana, en lo que fueron las antiguas ciénagas del valle (Xochitecatl, Cacaxtla, Xoxtla). Es muy probable que entre estos tres asentamientos surgiera el centro principal del antiguo Huexotzingo. El municipio de Huejotzingo pertenece a la parte occidental de la cuenca alta del río Atoyac, una de las más importantes y tempestuosas del Estado, que tiene su nacimiento en la vertiente oriental de la sierra Nevada. Dentro de este municipio encontramos que las zonas más elevadas del volcán Iztaccíhuatl presentan nieves durante todo el año y alrededor de éstas áreas existen praderas de alta montaña; las faldas inferiores de la Sierra Nevada poseen bosques de pino, encino y oyamel.

La zona correspondiente al Valle de Puebla, presenta en su mayoría áreas dedicadas a la agricultura de temporal; el recurso más abundante dentro del municipio es el forestal pero debido a la sobreexplotación de este recurso está en decadencia. En el municipio se cultiva haba, frijol, trigo, alfalfa, pera, ciruela, chabacano, durazno, tejocote y nogal. En cuanto a la actividad ganadera se cría bovino de carne, bovino de leche, porcino, caprino, ovino equino, asnal, mular y alguna variedad de aves²³³.

Fue fundado por olmecas- xilancas y habitado por los toltecas-chichimecas, el señorío de Huejotzingo tuvo su mejor época en los siglos XII y XIV. Aunque en el siglo XV su población fue sometida por los aztecas, al llegar los españoles a fines de 1519, el señorío se hallaba sustraído de sus conquistadores indígenas. Lo cual explica el por qué los guerreros huegotzincas se unieron a Cortés, en contra del poderío de México- Tenochtitlan. El señorío o reino Huexotzinca, en la época Tolteca-Chichimeca, habita desde entonces en los valles de la sierra nevada, a las faldas del volcán Iztaccihuatl; y tiene como sede principal a Chiautzinco-Coyotzinco. Posterior a las guerras con el pueblo de Tlaxcala y pasada ya la dispersión de los huexotzincas, la población quedó ubicada a orillas de las barrancas de Nepopualco, Tianguizolco, Tianguistenco, Tlanicontla, así como Coyotzinco y Chiautzinco, lugares que utilizaban como resguardo ante posibles ataques de sus vecinos tlaxcaltecas²³⁴.

²³³ Confrontar con la página oficial del Gobierno de México: <http://www.e-mexico.gob.mx>

²³⁴ Ib Ídem.

En tanto, después de la llegada de los europeos, el nuevo poblado hispánico de Huejotzingo quedó asentado, desde el año de 1550, en los alrededores del convento de San Miguel, en la región de las siembras que tanto se disputaran con los tlaxcaltecas. Es en esta región que finalmente queda asentada la sede de este antiguo señorío.

Al producirse la conquista española de los territorios habitados por los tlaxcaltecas y huexotzincas, el señorío de Huexotzingo era ya muy numeroso, además de que habitaba una zona de serranía a orilla de las barrancas, elementos que resultaron ser magníficos puntos de defensa ante sus nuevos contendientes europeos. Fue hasta iniciada la construcción del conventos franciscano de San Miguel que los naturales empezaron a instalarse a los alrededores de este, con lo que quedó finalmente asentado el poblado de Huejotzingo que conocemos en la actualidad²³⁵.

En 1525, la orden franciscana edificó un convento en Huejotzingo, cuando el asentamiento se hallaba todavía en un lugar aislado por hondas barrancas, hoy conocido como San Juan Loma. En 1529, Huejotzingo es trasladado al sitio que ocupa en la actualidad y aquel primer convento fue demolido para hacer el un nuevo santuario con las mismas piedras y materiales, este segundo templo tampoco sobrevivió. De tal manera que el actual convento de San Miguel es el tercero construido por los franciscano, entre 1544 y 1570, bajo la sapiente dirección del fraile Juan de Alameda²³⁶.

Los franciscanos, después de haber tenido una reunión con distintos miembros de su orden en junio de 1524 en la ciudad de México, iniciaron la edificación del convento dedicado a San Miguel Arcángel concluido hasta 1570. Junto con el proyecto de Fray Juan de Alameda, se fundó la población de Huejotzingo, al tiempo se inició con la construcción de los portales y el Palacio de Gobierno, además de instalarse la industria textil.

²³⁵ Ídem.

²³⁶ Ídem.

5.2.7.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de San Diego de Alcalá, Huejotzingo



Imagen 5.105. Ubicación del templo de San Diego de Alcalá, Huejotzingo

El Templo de San Diego de Alcalá se ubica en la calle 5 de Mayo número 306, en el centro de Huejotzingo en Puebla, según datos del INAH este santuario fue edificado en el siglo XVII, durante el periodo virreinal (Imagen 5.105). Tomó entonces como Patrono al Santo español San Diego de Alcalá conocido por su devoción en vida a las enseñanzas de la fe católica, de hecho, sus insignias son conocidas a nivel mundial y por ellas se le reconoce: el crucifijo y la rosa.

El templo posee una arquitectura de tipo colonial, su construcción se realizó entre 1598 y 1600. Según se dice, entre los pobladores de la zona, la obra se favoreció gracias a un pozo ubicado en un lugar cercano del cual se tomó toda el agua que hizo falta para su correcta construcción, dicho pozo que en la actualidad se encuentra en el interior.

La fachada principal del santuario presenta sillería de cantera, en ella sobresale la portada con la puerta de entrada que consiste en un arco de medio punto, un tanto angular, que compone el primer cuerpo de la fachada (Imagen 5.106). La ventana del coro enmarcada, al igual que la puerta de entrada por pilastras cornisas. Se aprecian además un par de óculos al lado de la ventana coral; y contiene además diversos pináculos, roleos y un frontón recto. Como remate posee un nicho que contiene una escultura de San Diego de Alcalá. Sólo posee una torre de campanario que contiene vanos arcados, pilastras y linternilla²³⁷.



Imagen 5.106. Fachada Principal del templo de San Diego de Alcalá

El interior del templo tiene planta de cruz latina, en cuya cubierta alternan distintos tipos de bóvedas: la bóveda de lunetos, la de pañuelo y cúpula sobre pechinas. Algo muy especial dentro de este templo es que se conservan aún sus retablos de estilo barroco estofados en oro, que sobrevivieron de las diversas modificaciones bajo el estilo neoclásico que se dio en gran parte de los santuarios del territorio poblano; sus retablos pasan por barrocos y churriguerescos.

²³⁷ Corroborar información en la ficha 52 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

La imagen en la que aparece San Miguel Arcángel dentro de este templo, según datos del INAH fue elaborada en el año de 1711 por el pintor Miguel de Carranza, durante la época Virreinal. (Imagen 5.107) Dicha imagen se ubica en el muro izquierdo del presbiterio, en ella se muestra un pasaje mariano, en el cuadro observamos tres escenas diferentes.



Imagen 5.107. Glorificación de la Virgen María

En la parte baja observamos a la Virgen María, vestida con túnica blanca y manto azul, se encuentra arrodillada y rodeada por apóstoles, ángeles y arcángeles, justo a sus espaldas podemos ver a San Miguel Arcángel. En la parte media se observa un cortejo que lleva en hombros a la Virgen María quien yace sobre unas andas, lo que podría representar la muerte de la Virgen María y posterior elevación a los cielos en cuerpo y alma. En la parte superior del cuadro se muestra una escena celestial: sobre nubes, la Virgen María es elevada por ángeles y es coronada por Cristo, Dios Padre y el Espíritu Santo que se manifiesta arriba de ésta en forma de paloma. En la parte inferior de la pintura encontramos

una leyenda a lo largo de la parte baja: *A dvoción d el General D Diego d la Cuesta y Mercadillo, Alcalde Mayor d esta Ciudad. Año d 1711 en 23 d octubre. Más abajo a la izquierda está firmado: Miguel de Carranza Fat.*

En este cuadro San Miguel Arcángel se muestra volteando el rostro hacia el lado izquierdo, con la mirada baja, no usa ningún tipo de tocado, por lo que puede observarse su cabellera ondulada y oscura. Viste traje de guerra: pechera con detalles dorados y ceñida por un cinturón dorado, al igual que la parte alta y el borde de las mangas, tiene faldón azul y capa en color rojo. Puede observarse con las alas abiertas y en alto, en la mano izquierda sostiene una cruz alta de pastoreo, su mano derecha se muestra vacía y con la palma hacia arriba, su brazo está doblado a la altura del codo. San Miguel está ubicado a espaldas de la Virgen María, confortándola.²³⁸

Pintura de Juan Villegas titulada "El lagar de Cristo". La obra está datada en el siglo XVIII durante el periodo virreinal, sus dimensiones son 1.40 m de alto por 1.60 m de ancho, de acuerdo al archivo del INAH. (Imagen 5.108)

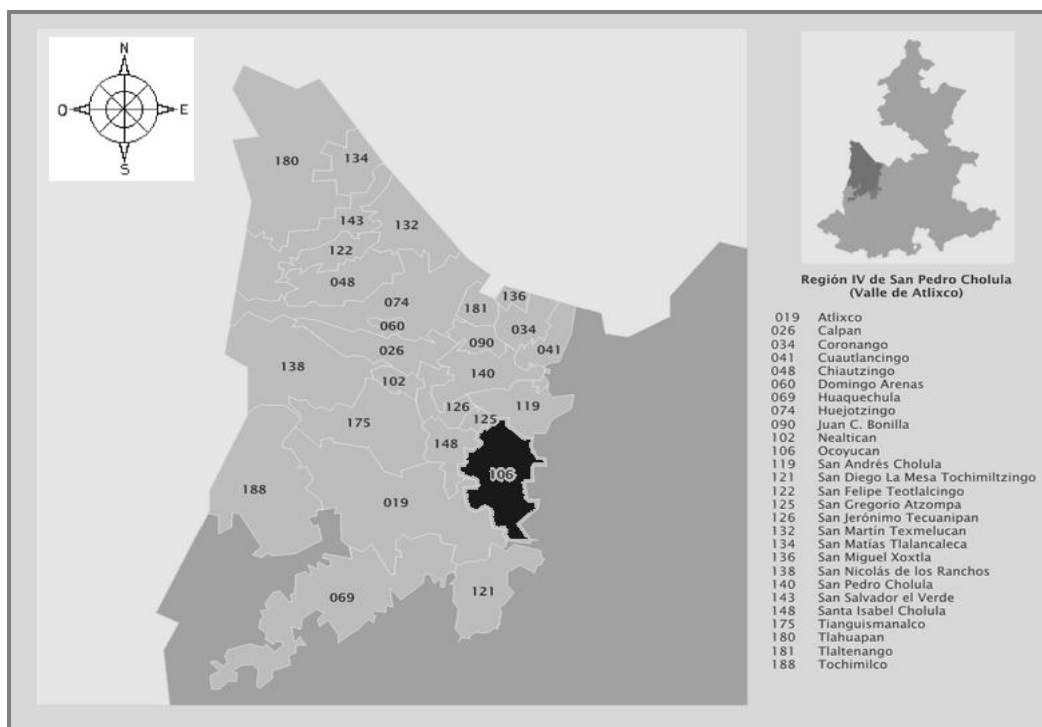


Imagen 5.108. El lagar de Cristo

En la pintura se aprecia al centro a Cristo pisando unos racimos de uvas sobre un lagar dorado. Una cruz manipulada por Dios Padre, que está en la parte superior izquierda, hace que brote sangre del cuerpo de Cristo. Alrededor del lagar esta la Virgen María y varios santos, todos de pie. Al frente del lagar dos ángeles sostienen un cáliz dorado que llenan con el vino que sale del lagar. Varios ángeles

²³⁸ Corroborar información en la ficha 53 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

vuelan llevando canastas en las manos. El rasgo interesante en esta pintura es la relación analógica que se hace de la sangre de Cristo transformada en vino cuando llega al lagar. Cristo sangra por un ojo, por las manos y el lado derecho del pecho en mayor medida. La cruz que empuña Dios padre es una especie de llave metálica con rosca y los ángeles que se le acercan llevan en sus cubetas el precioso líquido divino emanado de Cristo. Del lado izquierdo de la pintura aparece San Miguel arcángel empuñando una espada con su mano izquierdo y estirando la mano derecha como señalando algo. El arcángel va volando al tiempo que usa su indumentaria militar, capa roja, casco con plumas en color blanco y coraza azul.²³⁹



El municipio de Ocoyucan, está localizado en la parte centro-oeste del estado de Puebla. Sus coordenadas geográficas son los paralelos 18° 51' 54" y 19 ° 00' 06" de latitud norte y los meridianos 98° 15' 42" y 98° 22' 24" de longitud

occidental. Sus colindancias son: al Norte con el municipio de San Andrés Cholula, al Sur y al Este con la ciudad de Puebla, y al Oeste con el municipio de Santa Isabel Cholula. En el periodo prehispánico formaba parte del antiguo distrito de Cholula y en 1895 se constituyó en municipio libre.²⁴⁰ Su cabecera municipal es el pueblo de Santa Clara Ocoyucan. En este municipio confluyen cuatro regiones morfológicas: el Valle de Puebla, el de Atlixco, la Sierra del Tentzo y la depresión de Valsequillo. Ocoyucan, voz náhuatl compuesta de "ocotl", pino u ocote; "yutl"; expresa propiedad y "can", lugar; que significa "lugar lleno de pinos u ocotes". Dado que el Municipio se ubica junto a la sierra del Tentzo es un lugar en que abundan los pinos y los árboles de caoba, otorgando al escenario un aspecto boscoso.

IV.II.VIII.I. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Santa María Ocoyucan



Imagen 5.110. Ubicación del Templo de Santa María en Santa María Malacatepec

²⁴⁰ Datos tomados de la página de Gobierno: <http://www.e-local.gob.mx>

El templo de Santa María está ubicado en la calle principal, calle San Juan de Dios, en la localidad de Santa María Malacatepec dentro del municipio de Ocoyucan, al noroeste del estado de Puebla. Según datos del INAH este santuario fue edificado en el siglo XVIII, posee un amplio atrio adoquinado y liso, con poca vegetación, justo en medio del atrio encontramos un camino recto trazado que conduce hacia la entrada principal del templo.

La construcción de la iglesia nos muestra una planta en cruz latina, cuenta con una gran nave de cañón corrido y un crucero que contiene dos capillas y, anexa al templo encontramos la sacristía que posee una forma cuadrada y una cúpula en la parte superior.

La fachada del santuario está compuesta por dos cuerpos, en el inferior encontramos la puerta de acceso al templo, es un arco de medio punto soportado por dos columnas cuadrangulares en cantera pintada en color blanco, encima de éste observamos un dintel con cornisas entre ellas hay un nicho rectangular que se muestra vacío, y a su vez, en la parte superior de éste encontramos un mosaico de azulejo en el que se observa una imagen de la Virgen María. (Imagen 5.111)



Imagen 5.111. Fachada principal y atrio de Santa María

La parte superior del perímetro posee líneas curvas y rectas con un par de cornisas. Cuenta además con una torre con doble campanario, rematado el segundo en una cúpula con una linternilla encima que a su vez remata con una cruz metálica, ambos cuerpos de la torre así como la cúpula se encuentran cubiertas con azulejo color amarillo y azul²⁴¹.

Encontramos dentro de este templo una representación escultórica de San Miguel tallada en madera que, según datos del INAH, fue elaborada en el siglo XVII. (Imagen 5.112) Esta escultura está ubicada en la parte superior del altar mayor. Lo interesante de esta figura es que posee pestañas naturales, así como unos ojos de vidrio que aún conservan su brillo. Se muestra al arcángel con cabello oscuro, aunque en la actualidad tenga ambas manos vacías la postura de las mismas nos muestra que están destinadas a sostener algunos objetos tales, como alguna espada o cruz alta. San Miguel viste traje de guerra en color verde con decoraciones en color amarillo, lleva una capa roja. Calza sandalias de media caña en tonos verdes y azules con los bordes en amarillo. El arcángel carece de alas en esta obra, y está de pie sobre una nube blanca²⁴².



Imagen 5.112 Escultura de San Miguel Arcángel (Siglo XVII)

²⁴¹ Corroborar información en la ficha 55 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁴² Corroborar información en la ficha 56 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Dentro del templo se aprecia otra obra que representa a San Miguel Arcángel. Fue producida, según datos del INAH, en el siglo XVIII en la época virreinal, se ubica en el lado izquierdo de la nave central. (Imagen 5.113)

Se trata de una escultura tallada en madera con ropa sobre puesta y cabello natural; ambos brazos están extendidos, en la mano derecha sostiene la espada en alto que está echada hacia atrás, en lo que respecta a la mano izquierda se muestra ligeramente extendida hacia el frente, la feligresía se ha encargado de llenarla con escapularios de diversos tipos.



Imagen 5.113. San Miguel Arcángel (siglo XVIII)

Su rostro y mirada se dirigen hacia arriba y hacia la izquierda, momentáneamente se encuentra vestido con túnica y blusón blanco con bordes dorados. Finalmente, su cabeza se corona con un casco metálico de guerra con rígidas plumas del mismo material en color dorado, el casco remata en la parte frontal con una pequeña cruz²⁴³.

²⁴³ Corroborar información en la ficha 57 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.8.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Santa Clara, Ocoyucan

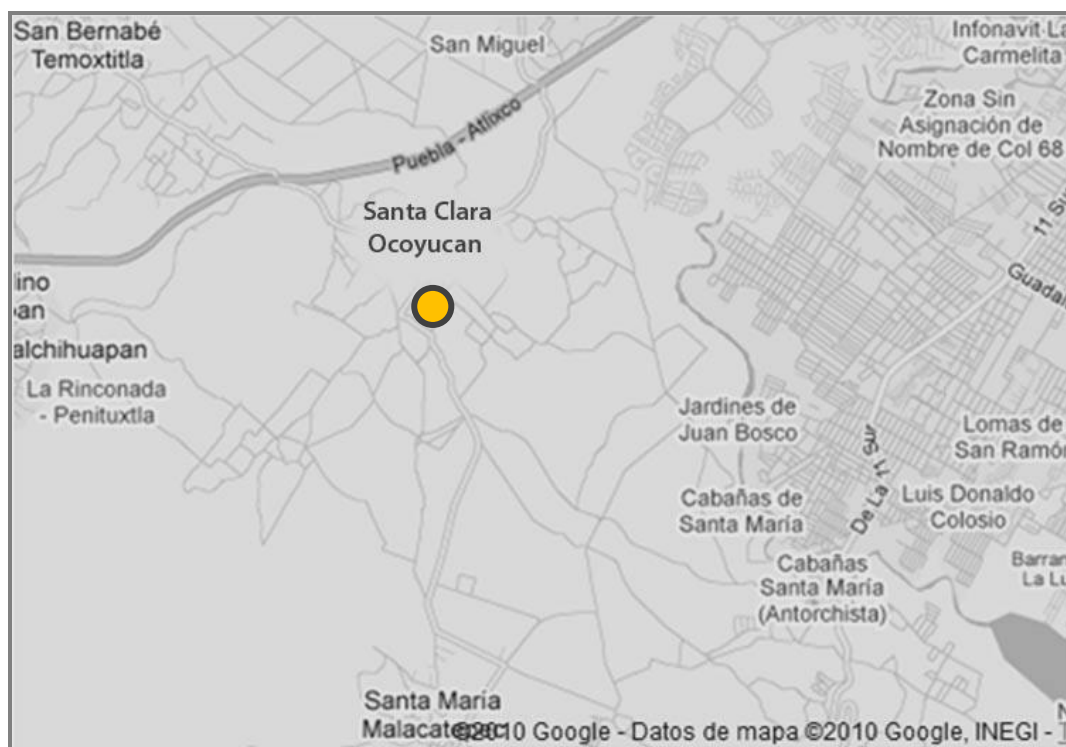


Imagen 5.114. Ubicación de la Parroquia de Santa Clara, Municipio de Ocoyucan

Dentro de la Parroquia de Santa Clara, cabecera municipal de Ocoyucan encontramos una escultura tallada en madera y escayola que representa al Arcángel San Miguel que, según datos del INAH, fue elaborada en los primeros años del siglo XIX. (Imagen 5.115)

Este templo es de una sola nave de la cual surgen, en el lado izquierdo una pequeña capilla al entrar y un sagrario poco más adelante y de mayor proporción que la anterior; y en el lado izquierdo encontramos la sacristía a la altura del altar mayor de un tamaño considerable. La escultura de la que se hablaba anteriormente es de tamaño mediano, muy semejante a las proporciones humanas, dado que tiene una estatura de 1.50 metros.



Imagen 5.115. San Miguel Arcángel

Esta escultura de San Miguel Arcángel es de madera y escayola manufacturada en talla. Se muestra al arcángel, sobre su cabeza tiene una corona que remata en la parte frontal con una cruz metálica en color dorado, sus grandes alas se muestran apacibles a su espalda, decoradas con detalles dorados. Su vestimenta consta de una túnica en color blanco y dorado, un faldón azul con flecos y bordes dorados, además de portar encima de este vestuario una pechera dorada metálica. Sus manos se muestran ambas extendidas, con la derecha sostiene la espada y en la mano izquierda lleva la balanza de la justicia también en color dorado. Usa sandalias de media caña de color rojo con cordones dorados, sus pies están apoyados en una pequeña nube blanca de la que surgen los rostros y alas de tres querubines²⁴⁴.

²⁴⁴ Corroborar información en la ficha 58 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.8.3. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de San Bernabé Temoxtitla en el municipio de Ocoyucan



Imagen 5.116. Ubicación del templo de San Bernabé apóstol en el municipio de Ocoyucan Puebla

La parroquia de San Bernabé Apóstol se ubica en el centro de la junta auxiliar de Temoxtitla, perteneciente al municipio de Ocoyucan en el Estado de Puebla (Imagen 5.116), aunque Temoxtitla es una junta auxiliar posee gran importancia en la zona, debido a que cuenta con escuelas con un buen número de alumnos, generalmente jóvenes que viven en comunidades vecinas y que estudian en esta junta auxiliar, dado que en ella se encuentran diversas escuela que van desde la educación preescolar hasta la media superior.

Como ya se ha dicho este templo se ubica en la zona central del poblado, en la Avenida Reforma s/n, esta parroquia cuenta con un gran atrio cubierto por adoquín de cantera gris, dicho atrio sirve de patio de recreación para los habitantes, además de que durante las festividades del Santo Patrono hace las veces de tianguis, pues en él se desarrollan las diversas actividades comerciales.



Imagen 5.117. Fachada principal de la parroquia de San Bernabé Apóstol

Según datos del INAH esta fachada data del siglo XVIII, posee un marcado estilo renacentista, aunque posee diversos detalles que resaltan algunas características barrocas, como lo son el uso de estrías ondulante ubicadas en la torre de este templo. La fachada cuenta con tres cuerpos, dentro del primero encontramos el portón de entrada manufacturado en madera con clavos de bronce, es un sobrio trabajo de ebanistería; la entrada es un arco de medio punto enmarcado por un par de contrafuertes que parecieran ser dos pares de columnas cuadrangulares anchas, una encima de la otra en cada uno de los lados. (Imagen 5.117)

En la parte superior de este arco de medio punto encontramos el segundo cuerpo de esta fachada que contiene la ventana del coro en forma rectangular, flanqueada a su vez por dos pares de columnas cuadrangulares iguales a las que flanquean la puerta de entrada. Por último, el tercer cuerpo de la fachada contiene un nicho con la imagen escultórica del Santo Patrono del Templo tallado en cantera gris, este cuerpo remata con un contorno de líneas curvas y rectas que logran un sobrio equilibrio con el conjunto que es la fachada de este templo.

El templo contiene una sola torre que sirve de campanario, esta torre cuenta con dos cuerpos, el primero sirve de base a ésta, el segundo cuerpo contiene un par de grandes campanas, además de contar, como ya se ha dicho con anterioridad, con estrías ondulantes en las cuatro esquinas que a manera de columnas agregan a la torre un estilo barroco, después de este campanario podemos observar una linternilla que remata con una cruz metálica que se levanta airosa en el punto más alto de la parroquia²⁴⁵.



Imagen 5.118. Escultura de San Miguel Arcángel

Es dentro del sagrario de esta parroquia donde encontramos una representación de San Miguel Arcángel, es una escultura de pequeñas proporciones tallada en madera, según datos del INAH fue fabricada durante el siglo XVIII. (Imagen 5.118) Esta obra es un ejemplar del barroco producido en la zona, puesto que muestra movimiento suave, sus pies se posan sobre una nube, en la que sobresalen unos querubines de aspecto infantil, calza sandalias de media caña que rematan por una joya en el centro.

²⁴⁵ Corroborar información en la ficha 59 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

San Miguel Arcángel viste traje de guerra romano en color dorado, un porta una capa roja que ondea por su espalda y alas, dando la impresión de ser movido por el viento. Sus alas se muestran abiertas y echadas hacia atrás, iluminadas en color dorado. Su rostro se halla enmarcado por una melena castaña, su vista se muestra hacia abajo, y en la mano derecha porta su espada en alto, mientras que la izquierda se observa vacía.²⁴⁶

5.2.9. Representación de la figura de San Miguel Arcángel en el municipio de San Salvador el Verde

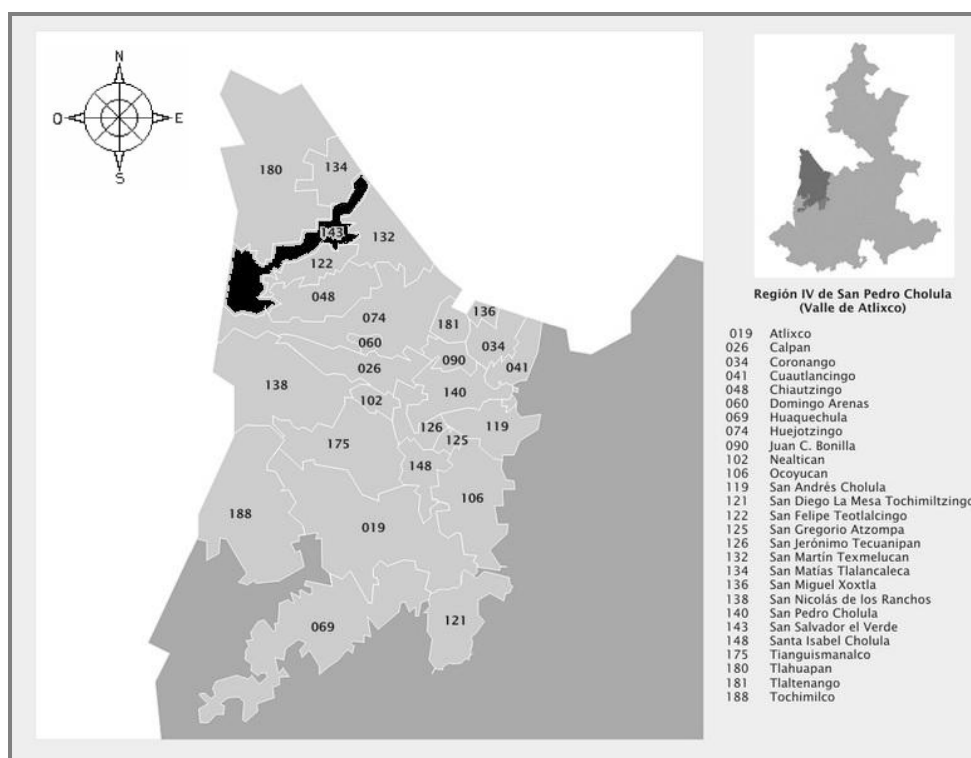


Imagen 5.119. San Salvador el Verde en el Estado de Puebla

El nombre de San Salvador el Verde deriva de la palabra náhuatl Xopalican, la cual proviene de "xopalli" que significa verde, y de "can" que significa lugar. Es decir, "Lugar verde". En el año de 1320 algunas familias de Huejotzingo se establecieron en Xopalican. Fue un lugar importante durante la guerra de conquista ya que los pobladores de este lugar pactaron con los españoles

²⁴⁶ Corroborar información en la ficha 60 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

su fidelidad en la guerra a cambio de que estos los liberaran del yugo del imperio azteca.

Después de la victoria española sobre el imperio azteca, se establece en Xopalican el sistema de encomiendas y se fundan varias haciendas ganaderas y agrícolas que en su mayoría eran españolas, pero debido a una epidemia que azotó a la región, la mayoría de los pobladores se vieron obligados a migrar a otros sitios. Al terminar la epidemia Doña María Costitlán Xóchitl se adueña de la mayoría de las tierras y a partir de ese momento el nombre del lugar cambia a San Salvador el Verde. San Salvador el Verde colinda al norte con los municipios de Tlahuapan y San Matías Tlalancaleca, al oeste con el municipio de Huejotzingo, al Sur con San Felipe Teotlalcingo, al este con el municipio de San Martín Texmelucan y al poniente con el estado de México y el volcán Iztacíhuatl.

5.2.9.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo del Divino Salvador

La iglesia de El Divino Salvador está compuesta por una fachada manufacturada por mampostería y pertenece a la época virreinal del siglo XVI. Esta construcción está hecha principalmente de piedra con un recubrimiento de color blanco y cuenta con dos accesos de acuerdo al archivo del INAH. (Imagen 5.120)



Imagen 5.120. Fachada de la Iglesia El Divino Salvador en San Salvador el Verde

La fachada comprende dos cuerpos. En el primero está el acceso principal rodeado de arcos de medio punto y apoyado en columnas. Remata con una ventana coral. El segundo cuerpo comprende del lado derecho una torre de columnas estriadas con un campanario alto y uno bajo. En la parte superior del campanario hay un reloj de herrería blanca y sobre éste aparece una linternilla que remata con una veleta y una cruz. Del lado izquierdo hay una torre chica rematada con una campana²⁴⁷.

Dentro de este templo encontramos una representación escultórica de San Miguel Arcángel tallada en madera estofada datada en la época virreinal del siglo XVII, según datos del INAH. (Imagen 5.121)



Imagen 5.121. Escultura de San Miguel en la Iglesia de El Divino Salvador de San Salvador el Verde

El arcángel viste traje de guerra romano, la coraza es de color verde con destellos dorados y pequeñas estrellas, su cintura está ceñida por un cintillo en color dorado. Su faldón está cubierto de hoja de oro y lleva una capa roja que sostiene sobre su hombro izquierdo y cae por su espalda. Calza sandalias de media

²⁴⁷ Corroborar información en la ficha 61 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

caña doradas que rematan por una joya en el centro de color verde. Sobre su cabeza lleva un casco de guerra y con su mano derecha sostiene su espada desenvainada. San Miguel está posado sobre unos querubines. La escultura está en el remate del altar mayor, en la nave del transepto del lado derecho²⁴⁸.

5.2.10. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Ahuatempan

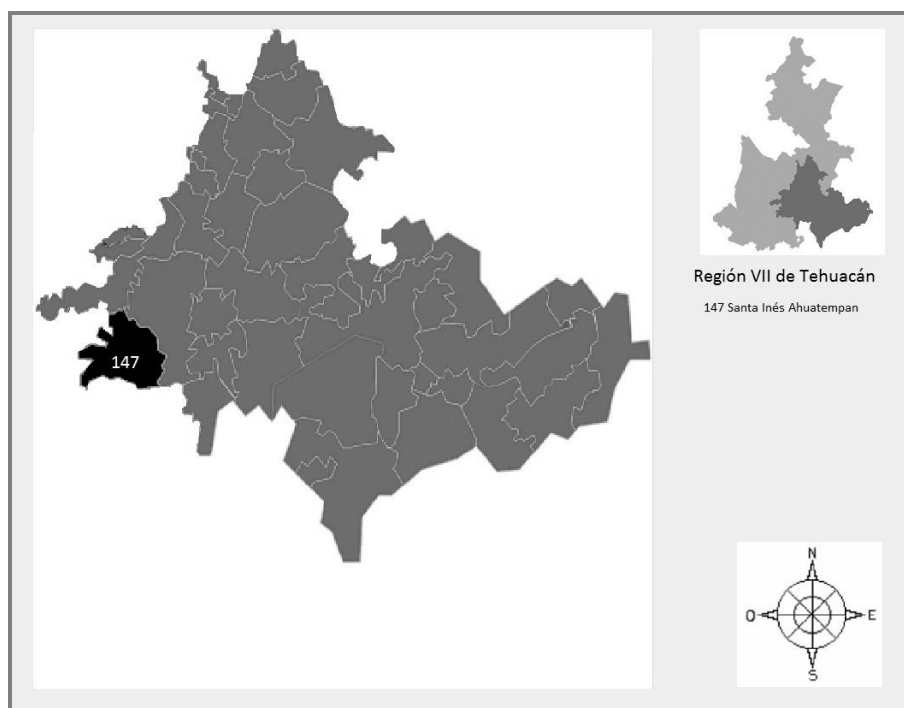


Imagen 5.122. Municipio de Santa Inés Ahuatempan en el estado de Puebla

Santa Inés Ahuatempan se fundó en 1605 por las tribus popolocas y náhuatl, estas tribus originalmente estaban de paso por esta zona, pero finalmente terminaron asentándose en la región. Anteriormente el municipio pertenecía a Tepexi, pero en 1895 se erige como municipio libre, por decreto. El municipio se encuentra ubicado en la parte sur del estado de Puebla, colindando con Zacapala y Tepexi de Rodríguez al norte; al sur con Acatlán, Xacayacatlan de Bravo y Totoltepec de Guerrero; al este con Tepexi y San Jerónimo Xayacatlán; y al oeste con Coayuca de Andrade y Tehuiztingo.

²⁴⁸ Corroborar información en la ficha 62 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.10.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo del Sagrado Corazón de Jesús



Imagen 5.123. Ubicación del Templo del Sagrado Corazón de Jesús en Santa Inés de Ahuatempan

El Templo del Sagrado Corazón de Jesús está ubicado en el municipio de Santa Inés de Ahuatempan, en la calle Francisco I. Madero, en la calle central del zócalo del lugar. (Imagen 5.123) La fachada de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, está construida de cantera y cuenta con dos cuerpos. En el primero, la entrada principal, está construida con un arco de medio punto y la puerta es de herrería. La entrada está flanqueada por dos pares de pilastras delgadas. A los costados de las pilastras encontramos unos nichos con esculturas blancas. En el segundo cuerpo encontramos la ventana coral y otros pares de pilastras, continuación del primer cuerpo. (Imagen 5.124)

A los lados de la ventana coral sobresalen un par de canales de desagüe. El centro del segundo cuerpo remata con una estructura que contiene un óculo en el medio. A los lados de la fachada se levantan las torres, ambas formadas por tres cuerpos cuyo sostén son unas pilastras que las rodean. Las torres tienen campanarios y una decoración hecha de mosaico cuya figura es la de unos soles.

Finalmente, en lo más alto de las torres, el tercer cuerpo remata con una cúpula o linternilla que sirve de sostén para una cruz metálica. La base de las torres es de azulejo rojo, y en el centro de su muro central, así como de uno de sus muros laterales, hay una ventana similar a un óculo.



Imagen 5.124. Fachada de la Iglesia de Santa Inés de Ahuatempan

Dentro de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, se encuentra una pintura que pertenece al siglo XVIII, específicamente al período colonial según datos del INAH. El nombre de esta pintura es "Ánimas del Purgatorio" y pertenece al pintor Castillo Padilla. La técnica de manufactura es óleo sobre tela y madera. Sus dimensiones son de 2.55 metros de ancho por 4.5 metros de alto. En la pintura aparece San Miguel al centro, de su lado izquierdo está Santa Rosa de Lima y a la derecha Santa Catalina de Siena. Arriba está Nuestra Señora del Sagrado Corazón con el Niño Dios en brazos. Del lado superior izquierdo aparece

San Juan Evangelista y del lado superior derecho está San José. En lo más alto de la pintura, arriba de la Virgen, se encuentra la Santísima Trinidad. En la parte más baja, en los pies de los Santos, están las ánimas del purgatorio quemándose por las llamas del infierno. (Imagen 5.125)



Imagen 5.125. Pintura de las Ánimas del Purgatorio

Esta pintura está ubicada en un pedestal que sigue después del altar de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, en la nave derecha. En esta obra aparece San Miguel al centro sobre una nube pequeña, abrazando una cruz con la mano izquierda y sostiene la balanza de la justicia con la derecha. El arcángel lleva puesto su traje de guerra con coraza de color azul decorado por pequeñas estrellas y detalles dorados, viste una túnica blanca y faldón verde, además porta una capa roja que lleva sobre sus hombros. Calza sandalias de media caña azules que rematan en el centro por una joya. San Miguel lleva una corona con detalles dorados y sus alas se encuentran semi-abiertas mostrándose a la espalda de éste.²⁴⁹

²⁴⁹ Corroborar información en la ficha 63 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.11. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Acatzingo Puebla

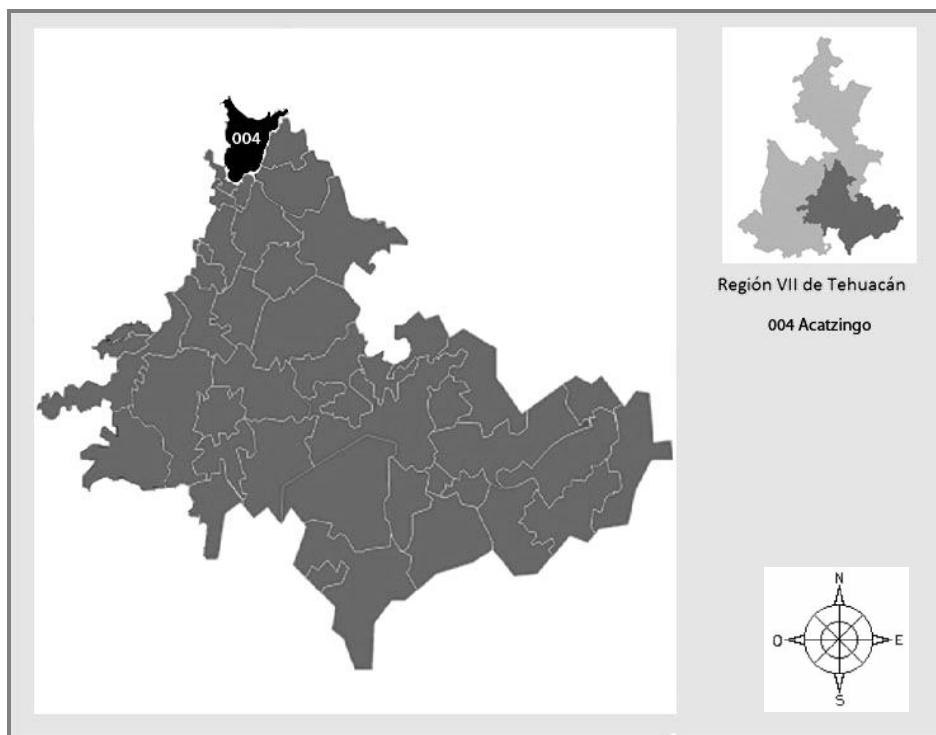


Imagen 5.126. Ubicación del Municipio de Acatzingo en el Estado de Puebla

El Municipio de Acatzingo se agrupa dentro de la región económica de Tehuacán, zona que se ubica al sureste del Estado de Puebla, como ya se ha descrito en la parte primera de este capítulo, esta zona se ha mantenido poblada desde antes de la llegada de los españoles, dato que se respalda en el hallazgo de residuos de maíz que datan del año 10 000 a. C. Los pobladores de la región de Tehuacán compraron a la Corona Española, durante el siglo XV, el título de ciudad, que se ha ido manteniendo hasta la fecha. La región de Tehuacán posee un nivel económico importante, dado que en ella se han asentado diversas empresas nacionales y extranjeras que mantienen la actividad económica de sus pobladores, pese a que el clima que prolifera en la zona es cálido semiseco.

El Municipio de Acatzingo, según datos del INEGI, abarca una superficie de 125,02 kilómetros cuadrados. Acatzingo tiene colindancia al norte con los municipios poblanos de Nopalucan y Soltepec; al este limita con el municipio de

General Felipe Ángeles; al extremo sur colinda con los municipios de Los Reyes de Juárez, San Salvador Huixcolotla y Quecholac; y al poniente comparte límites con el municipio de Tepeaca. Además, Acatzingo forma parte del Valle de Tepeaca, que es la prolongación oriental del extenso valle Poblano-Tlaxcalteca. Esta planicie se localiza al extremo sur del Volcán Malintzin, elevación que señala el límite entre los estados de Puebla y Tlaxcala.

Su nombre proviene del náhuatl acatl “carrizo”; acatla “carrizal”; tzintl, expresión diminutivo y co “lugar o en”, que en conjunto quiere decir “en los carrizalitos o en los pequeños carrizales”. Al formar parte el municipio de Acatzingo del valle de Tepeaca presenta características específicas en el subsuelo, este valle se caracteriza por contener grandes yacimientos de piedra caliza y mármol. El nivel del valle es de 2100 metros sobre el nivel del mar, pero se eleva hacia el norte del municipio hasta alcanzar 2500 metros sobre el nivel del mar en las estribaciones de la Sierra Madre Oriental, puesto que también mantiene colindancia con algunas de las cumbres de ésta.

IV.II.XI.I. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla de la Virgen de la Soledad en Acatzingo, Puebla

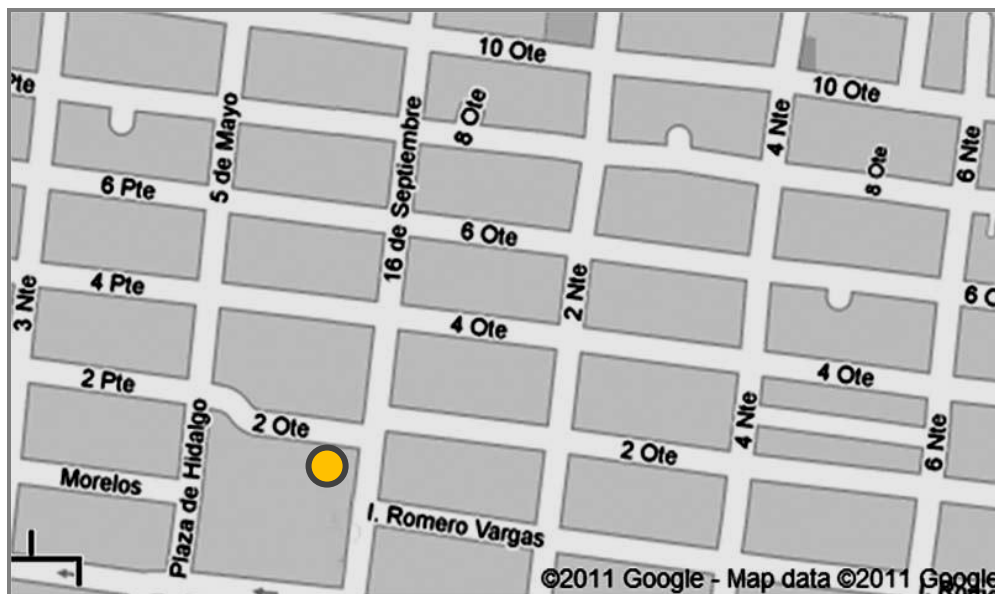


Imagen 5.127. Ubicación de la Capilla de la Virgen de la Soledad en Acatzingo

Al encontrarse el municipio de Acatzingo dentro de la ruta de los conventos franciscanos, cuenta con diversos edificios religiosos construidos durante el periodo colonial, entre los que destacan la capilla de la Virgen de los Dolores, la parroquia de San Juan Evangelista y la Capilla de la Virgen de la Soledad, esta última posee un marcado estilo neoclásica que pudiera confirmar la época de su construcción, puesto que fue concluida a principios del siglo XVIII en su totalidad. Esta capilla es relativamente de pequeñas proporciones, esto es la edificación del templo en sí, puesto que cuenta con un enorme atrio adoquinado con piedra de cantera gris, este gran atrio posee un enrejado en forja, éste enrejado a su vez se encuentra sostenido por columnas cuadradas hechas también de cantera, en la parte superior de cada una de estas columnas encontramos una pequeña escultura de un ser angélico portando una antorcha.

Dentro del atrio de la Capilla encontramos una fuente tallada en cantera, la tina inferior posee una forma floral si se admira de planta, esta enorme flor de piedra gris cuenta con seis curvas que hacen de pétalos. En la parte central de esta gran tina encontramos una estructura de tres cuerpos, el inferior es el de mayor tamaño, en su parte central encontramos otra pilastra que remata en una tinaja más que constituye en segundo cuerpo de la fuente. Por último remata con otra pilastra y otra tinaja para dar paso a una esfera pétreo que conforma la parte central de la fuente, de ella es que brota el agua.



Imagen 5.128. Fachada principal de la Capilla de la Virgen de la Soledad en Acatzingo

La fachada de esta capilla se conforma de tres cuerpos, dentro del primero encontramos un enorme portón tallado en madera que sirve de entrada al templo flanqueado por un par de columnas cuadradas en la que resalta, en un alto relieve un par de pilastrillas redondas en ambos lados, el marco de este remata con un conjunto curvilíneo en tres partes, ocupando la parte central de este el punto más alto de este marco. Dentro del segundo cuerpo puede distinguirse una ventana rectangular que corresponde al coro alto, dicha ventana se enmarca por algún detalle ondulante, que es tan delgado que a la distancia se vuelve casi imperceptible, dicha venta se encuentra flanqueada por un par de pilastrillas redondas de similares proporciones que las contenidas en el primer cuerpo de la fachada. El tercer cuerpo concluye con un contorno curvilíneo combinado, dentro de este cuerpo encontramos ubicado un pequeño nicho en forma de concha que a su vez contiene una pequeña y rústica escultura de la Virgen de la Soledad tallada en cantera gris; este tercer cuerpo remata a su vez con un par de pináculos ubicados en la parte más elevada de esta fachada. Además, esta Capilla cuenta con una sola torre constituida por tres cuerpos: el gran cuerpo inferior posee una base cuadrada, a lo largo de esta alta estructura pueden observarse diminutas ventanas rectangulares que proporcionan luz al interior, a las escaleras para acceder al coro; el segundo cuerpo de esta torre contiene un par de campanas de bronce, en cada una de las cuatro esquinas de este segundo cuerpo se ubica una pilastrilla redonda, que al pasar a ser parte del tercer cuerpo remata en forma piramidal. El tercer cuerpo, entonces contiene cuatro pináculos y una linternilla, rematando ésta con una cruz metálica en la parte más alta del templo.

El interior del inmueble es de una sola nave, cuenta también con una cúpula de media naranja decorada en la parte exterior con ladrillos rojos formando petatillo poblano, al interior esta gran cúpula representa a los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. Dentro de esta capilla encontramos paredes que presentan mosaicos en talavera, el púlpito del templo es de gran belleza estética, al estar ubicado al lado de la cúpula proporciona al orador una gran sonoridad.

Es dentro de este templo, para ser exactos, ubicado a la puerta del nicho de la Virgen de la Soledad del lado de la Sacristía, encontramos una representación pictórica de San Miguel Arcángel manufacturada en óleo sobre tela durante el siglo XVII; enmarcado por tres pares de pequeñas columnas cuadrangulares de color dorado y un contorno curvilíneo del mismo tipo que sirve de perímetro a la parte

superior del cuadro. Esta representación nos muestra a San Miguel vestido con traje de guerra: pechera en color azul con diminutos detalles en color dorado y ricamente ornamentada por joyas en la parte superior central, lleva un cintillo rojo que ciñe su cintura y deja ver los flecos en color azul de dicha pechera. También viste una túnica blanca y faldón verde, porta además una capa roja que recarga sobre su hombro izquierdo. Calza sandalias de media caña azules que rematan en una joya al centro, ambos pies se apoyan sobre un conjunto de seis querubines que sobresalen de una blanca nube; San Miguel Arcángel porta su espada en la mano derecha que se encuentra extendida al frente y adelante, en tanto que la mano izquierda se encuentra elevada, señalando al cielo. (Imagen 5.129)²⁵⁰



Imagen 5.129. San Miguel Arcángel y dos querubines

En esta representación las alas de San Miguel se muestran echadas hacia atrás y en posición de descanso, San Miguel porta también un casco de guerra liso y plateado, decorado en la parte central superior con enormes plumas de color blanco y verde, lleva además el cabello recogido en una coleta; tiene la mirada hacia el frente. Lo acompañan en la escena un par de querubines, el de la derecha porta una cruz alta de pastoreo, en tanto que el querubín ubicado a la izquierda del arcángel lleva una palma larga y delgada de procesión.

²⁵⁰ Corroborar información en la ficha 64 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.12. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Izúcar de Matamoros en Puebla

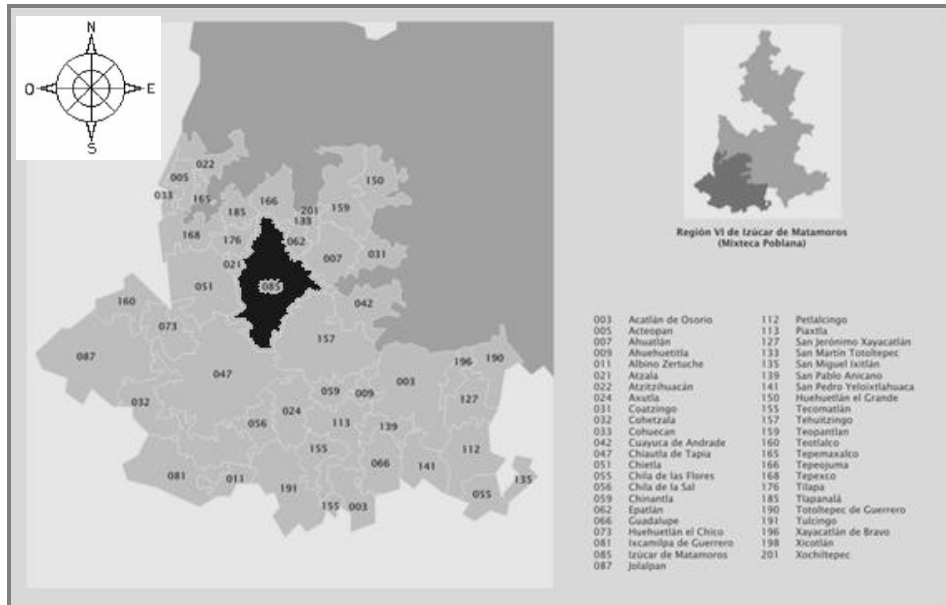


Imagen 5.130. Ubicación del Municipio de Izúcar de Matamoros en el Estado de Puebla

El municipio de Izúcar de Matamoros se encuentra situado al Suroeste del Estado de Puebla cuenta con una altitud de 1 300 metros sobre el nivel del mar y cuenta con una superficie de 514,11 Km². Este municipio tiene un clima caluroso semi-húmedo con lluvias en verano; la temperatura media y anual es de 18 C y 26 C con temperatura en invierno 18 a 12 C²⁵¹.

El término Izúcar proviene del vocablo *ITZOCAN*, que significa “lugar de obsidiana o lugar donde se labra la obsidiana”. Este municipio cuenta con un importante cruce de caminos que conectan cuatro diferentes estados: Puebla, Morelos, Oaxaca y Guerrero. La abundancia de agua, la fertilidad de sus tierras y la gran variedad de animales para la caza y la pesca, fueron factores muy importantes para que se diera el desarrollo de cinco asentamientos humanos trascendentales para la historia de Izúcar de Matamoros: Horizonte del Preclasico, Cultura Zapoteca, Cultura Teotihuacana, Cultura Mixteca y Cultura Azteca o Mexica. Aproximadamente hace 4,400 años Izúcar contaba ya con diversos

²⁵¹ Datos obtenidos de la página oficial del Municipio de Izúcar de Matamoros: <http://www.izucardematamoros.net/>

asentamientos y pobladores, tal como lo demuestran los vestigios arqueológicos que se han encontrado en la zona que confirman la existencia de grupos humanos poblando la zona. A la llegada de los españoles, durante el periodo de conquista, Itzocan era una población muy importante que formaba parte de la provincial de la Coatlalpan (lugar de culebras); de todos los pueblos pertenecientes a dicha provincial, Itzocan era el de mayor jerarquía. Recién llegadas las brigadas españolas, y al ver que no podían pronunciar el nombre de la población, Itzocan, trataron de dar algún nombre parecido a la zona, algunos de ellos decían Itzucan otros pronunciaban Ozucan; con el paso del tiempo el término se degeneró y el nombre de Itzocan fue cambiado por el de Izúcar, que no tiene que ver nada con la azúcar, aunque en esta zona la fabricación de dicho producto es muy importante para la economía de la población.

Tiempo después de la Independencia de México, a la mayoría de poblaciones se les fue agregando el nombre o apellido de algún héroe o libertador. En Izúcar se libraron diversas batallas en la historia de la guerra de Independencia, al ser uno de los protagonistas de éstas el caudillo insurgente, cura Don Mariano Matamoros Guridi, se decide agregar el apellido de este al nombre de este municipio, lo anterior por decreto del Congreso Constituyente del Estado de Puebla, con fecha 29 de octubre de 1825, en ese mismo decreto Izúcar fue elevado a la categoría de ciudad.

5.2.12.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de Santiago Apóstol en Izúcar de Matamoros

La parroquia de Santiago Apóstol fue construida durante la época colonial entre los siglos XVI y XVII, muestra en su fachada e interiores la aportación de la cultura indígena mixteca proporcionando a los acabados detalles en talavera, argamasa y magníficos trabajos en madera. El templo cuenta con un gran atrio limitado por un enrejado combinado con una barda de poca altura manufacturada en cantera gris, la reja alterna a distancia constante con alguna columna cuadrangular hecha también de cantera gris.

La fachada, al igual que la entrada al atrio, posee un sobrio estilo barroco, al presentar distintos tipos de estrías ondulantes en las pilastras que sirven de decoración a la sencilla fachada. La parte frontal de la iglesia presenta tres cuerpos horizontales, la fachada principal se ubica en el centro de la edificación, cuenta a su vez con dos cuerpos: el inferior contiene la entrada al templo, constituido por un enorme portón de madera en forma de arco de medio punto flanqueado por dos columnas cuadrangulares, en las calles laterales a este encontramos diversas placas de información. El cuerpo superior de la fachada contiene una ventana correspondiente al coro, flanqueada por pilastrillas y en las calles laterales encontramos nichos vacíos; el conjunto remata con un contorno curvilíneo, puede observarse en la parte superior un par de pináculos unidos.

Cuenta con una sola torre conformada por tres cuerpos, el segundo y el tercero sirven de campanario, ambos son de proporciones similares, puede observarse en cada uno de estos cuerpos cuatro grandes ventanas en arco de medio punto, en cada una de las esquinas contiene columnas labradas en argamasa que presentan diversos garigoleos imprimiendo movimiento a la edificación, proporcionando al conjunto un sutil estilo barroco, el segundo y tercer cuerpo de la torre contiene mosaico petatillo en talavera amarilla y azul. La torre remata con una linternilla que posee una pequeña cúpula de media naranja, ésta a su vez contiene en la parte superior una cruz metálica. (Imagen 5.132)

En el flanco contrario de la torre, en el cuerpo lateral de la fachada hallamos una pequeña estructura que contiene una campana, ésta es una edificación sencilla compuesta por un arco de medio punto en cuyo centro cuelga la gran campana de bronce, dicho arco se encuentra flanqueado por dos delgadas columnas decoradas con el mismo petatillo de talavera que observamos en la torre, a su vez, las columnas rematan en pináculos blancos que se ubican en ambos lados de la parte superior de este arco central.

En una de las pechinas que sirven de base a la gran cúpula de media naranja al interior de la parroquia encontramos una imagen del Arcángel guerrero, que, según datos del INAH, fue manufacturado durante el siglo XVII²⁵².

²⁵² Corroborar información en la ficha 65 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

En esta iglesia está representado San Miguel Arcángel en una escultura de alto relieve ubicado en la pechina izquierda de la cúpula central del templo, manufacturado en argamasa. (Imagen 5.133). El arcángel viste su traje de guerra romano que se compone por coraza de color azul ceñida a la cintura por un cintillo plateado, lleva también faldón en color verde y sobre sus hombros sostiene su capa roja. Calza sandalias de media caña en color café, sobre su cabeza lleva una corona con anchas plumas doradas, su cabello es negro y largo. Tiene la mirada hacia el frente.



Imagen 5.133. San Miguel en relieve

El arcángel sostiene en su mano derecha una espada desenvainada que apunta hacia un lado, mientras que la mano izquierda se ubica sobre la cintura. Sus alas se muestran abiertas y un poco extendidas. El estado de conservación de la pieza es muy bueno²⁵³.

²⁵³ Corroborar información en la ficha 66 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.13. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Tepatlaxco de Hidalgo en Puebla

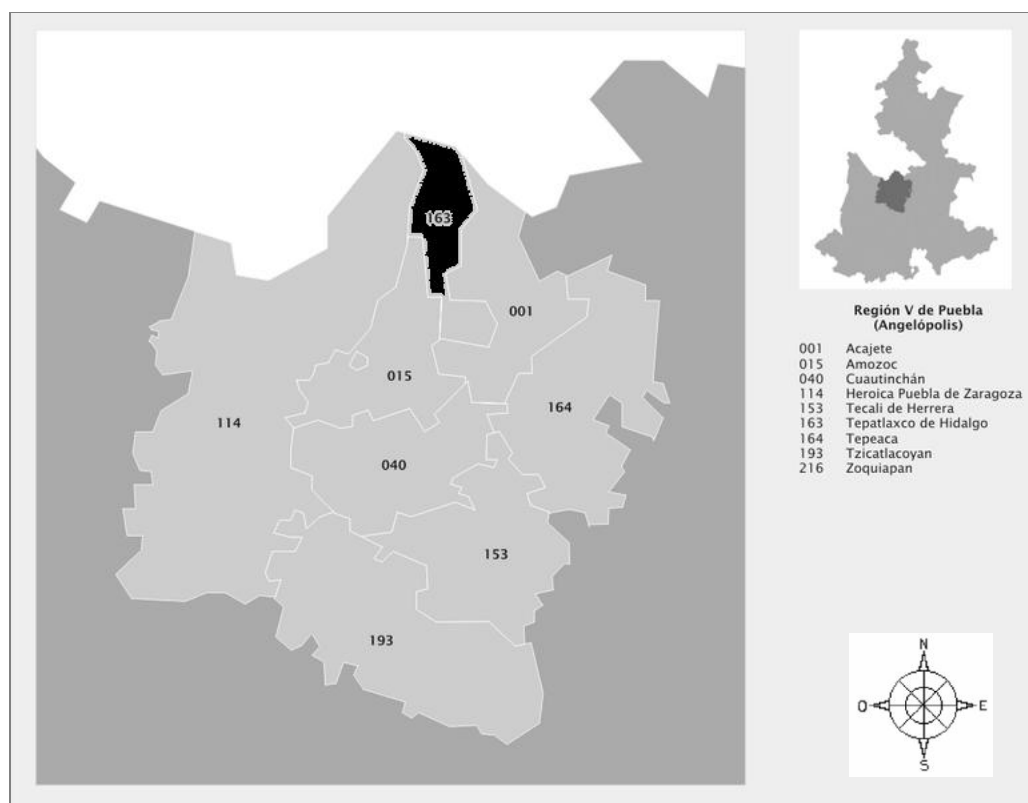


Imagen 5.134. Ubicación del municipio de Tepatlaxco en el Estado de Puebla

La localidad de Tepatlaxco de Hidalgo se ubica en el municipio homónimo dentro del Estado de Puebla a 2380 metros sobre el nivel del mar a 25 kilómetros de la capital. Sus límites colindan al norte con Tlaxcala; al sur con Amozoc y Acajete; al oriente con Acajete y al oeste con Amozoc y el municipio de Puebla. Posee una superficie de 21.03 km. El significado del topónimo se puede traducir como "llano donde abundan los pedregales".

Los cuatro centros religiosos del lugar son la Parroquia de San Sebastián, el calvario, el santuario de la Virgen María y una capilla. De estas, el calvario es la más antigua datada a finales del siglo XVI. El 20 enero se realiza la fiesta patronal dedicada a San Sebastián, es la celebración religiosa más importante del lugar, practicada desde el virreinato.

5.2.13.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Parroquia de San Sebastián Mártir en Tepatlaxco

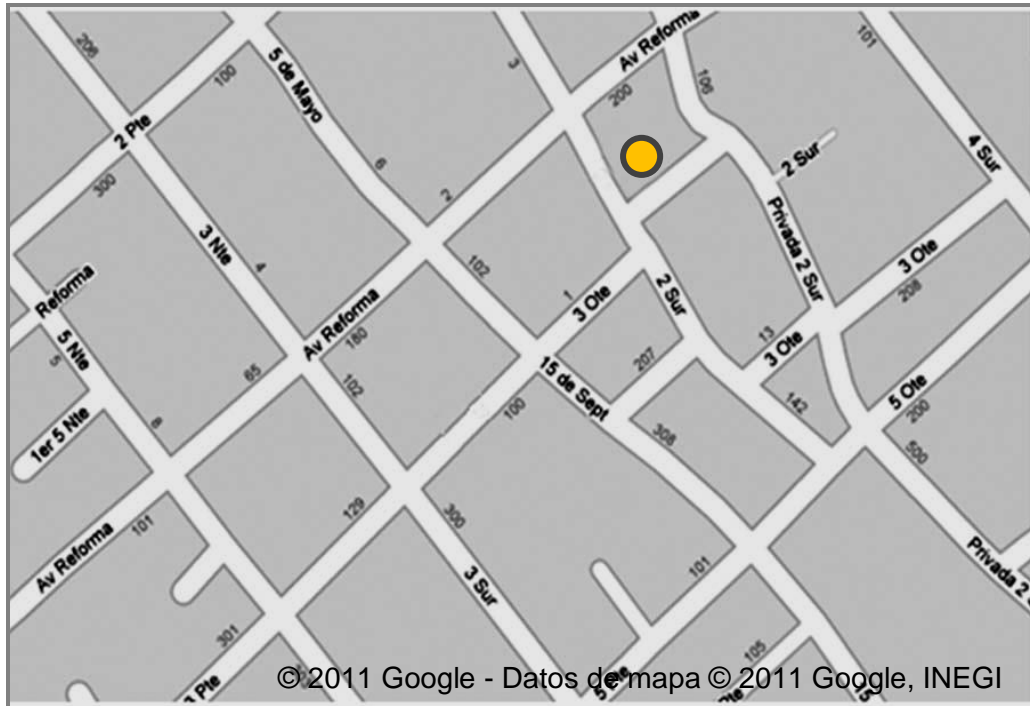


Imagen 5.135. Ubicación de la Parroquia de San Sebastián Mártir en Tepatlaxco de Hidalgo

La Parroquia de San Sebastián, es una construcción del siglo XVI posee una fachada de cuatro nichos con columnas de tipo salomónicas espadañas y torre superior. La puerta principal posee un arco de medio punto. Las cuatro torres salomónicas ubicadas a los lados de la entrada, sirven de soporte para el segundo cuerpo de la fachada, el cual posee en su centro la ventana coral. Este segundo cuerpo está rematado con un contorno curvilíneo que posee una campana. Al lado de la fachada se



Imagen 5.136. Fachada de la Parroquia de San Sebastián Mártir en Tepatlaxco de Hidalgo

levanta la torre del campanario. Formada de cinco cuerpos, el segundo y cuarto

con campanas, el segundo con una ventana de arco de medio punto. En el quinto cuerpo aparece la linternilla como remate. (Imagen 5.136)²⁵⁴

En la iglesia hay una escultura representativa del arcángel San Miguel de autor anónimo está labrada en madera. Las técnicas presentes son la talla y el estucado. Está datada del siglo XVIII según el INAH y sus dimensiones son de 70 cm de ancho; 45 cm de espesor y 155 cm de alto. (Imagen 5.137)

El arcángel viste traje de guerra en tono azul y morado con decoraciones del mismo color, lleva una túnica amarilla y faldón verde que remata en una joya, al igual que las sandalias de media caña en color azul, sobre su brazo izquierdo descansa su larga capa roja. En su cabeza tiene una corona de latón dorado con tres plumas, sus alas se muestran abiertas y porta en su mano derecha una espada y con la izquierda una cruz alta²⁵⁵.



Imagen 5.137. Escultura de San Miguel Arcángel

²⁵⁴ Corroborar información en la ficha 67 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁵⁵ Corroborar información en la ficha 68 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.14. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de San Francisco Totimehuacán en Puebla

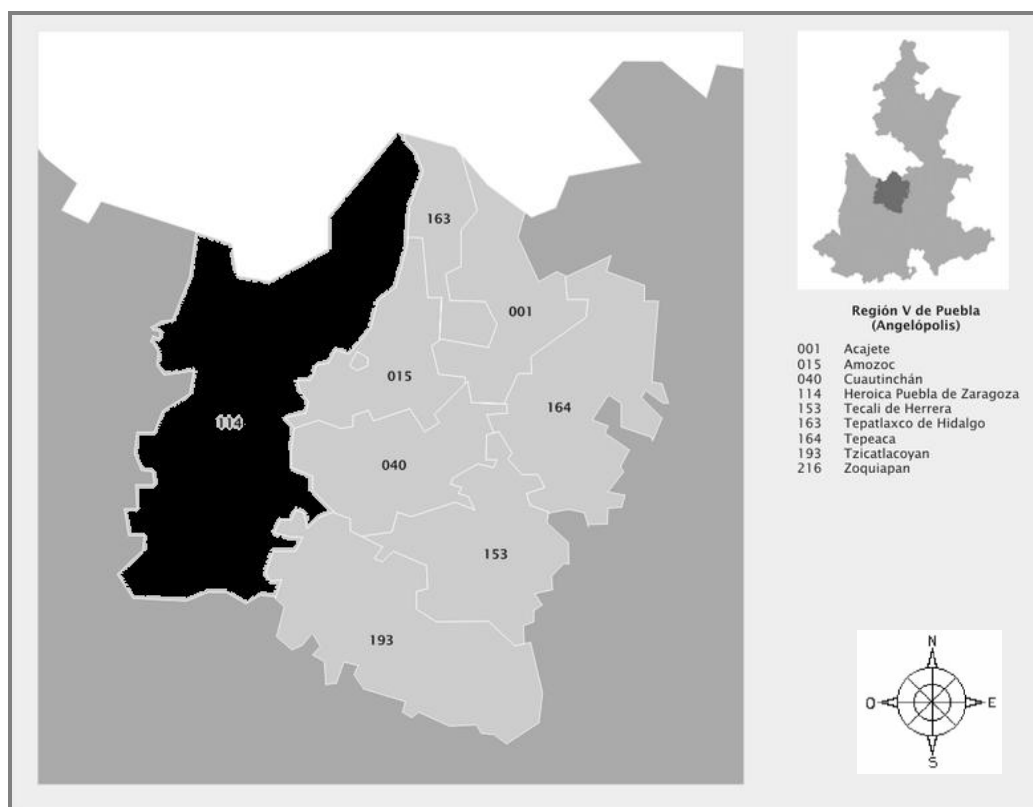


Imagen 5.138. Ubicación de la localidad de San Francisco Totimehuacán en el Estado de Puebla

San Francisco Totimehuacán se ubica a 10 km. del sureste de la ciudad de Puebla. El topónimo de este lugar significa "lugar de aves o pájaros" y es derivado de tres voces náhuatl. San Francisco Totimehuacán, junto con los municipios de San Jerónimo Caleras, San Felipe Hueyotlipan, San Miguel Canoa y la Resurrección, fue anexado al municipio de Puebla y consignado como junta auxiliar por un decreto firmado el 30 de octubre de 1962.

4.2.14.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de San Francisco Totimehuacán



Imagen 5.139. Ubicación del templo de San Francisco Totimehuacán

El templo de San Francisco posee una fachada de tres cuerpos elaborada con piedra y argamasa en mampostería. Datada del siglo XVII según el INAH, esta fachada posee en su primer cuerpo una entrada con arco de medio punto. En el primer cuerpo hay dos pares de columnas estriadas de piedra y, en medio de cada par, están dos nichos en bajo relieve.

En la parte superior del arco de medio punto aparecen un par de ángeles custodios. En el segundo cuerpo de la fachada se encuentra la ventana del coro, las columnas del primer cuerpo ascienden en este nivel, la pared tiene detalles en talavera y una imagen de San Miguel, también de talavera, en el centro de la fachada por debajo de la ventana coral. Finalmente, en el tercer cuerpo de la fachada la pared muestra un diseño hecho a base de ladrillo rojo en técnica de petatillo. (Imagen 5.140)



Imagen 5.140. Fachada del templo de San Francisco Totimehuacán

En el centro de la fachada hay un nicho con la imagen del santo patrono del templo. Este tercer cuerpo remata en pináculos. A un lado de la fachada hay una torre de cuatro cuerpos. El primer cuerpo de la torre no presenta rasgos estilísticos. El segundo cuerpo muestra tres pequeñas torrecillas a manera de ornamento. En el tercer cuerpo está el campanario. Y, finalmente, el cuarto nivel de la torre remata con pináculos y una linternilla que tiene una cruz.

En el templo se muestra, en la fachada un mosaico de mayólica muestra un retablo de San Miguel hecho en talavera, su autor se desconoce. (Imagen 5.141) La imagen está firmada con el año de 1797, pertenece al período virreinal y sus dimensiones son 0.72 cm de largo por 0.96 cm de alto. En la base que dice: "A devoción de don Juan Bernardo Regidor Mayor de este pueblo de San Francisco Totomeguacan, costo dies pesos año de 1797²⁵⁶."

²⁵⁶ Corroborar información en la ficha 69 dentro del apéndice.



Imagen 5.141. Imagen de San Miguel Arcángel
presente en la fachada del templo

La siguiente representación del arcángel San Miguel, es un óleo sobre tela titulado "El juicio final" es de autor anónimo y está fechado en el siglo XVII. La técnica es óleo sobre tela y sus dimensiones son 2.53 m de largo por 3.89 m de alto. En la pintura se aprecia la puerta del cielo a la derecha de Cristo y el purgatorio inmediatamente debajo de ella, en contraposición al infierno judío; San Francisco y San Miguel Arcángel se encuentran al centro debajo la cruz.

En la parte inferior está representada la resurrección de los muertos y en la parte baja están manifestados los castigos para los condenados. Finalmente, en el ángulo inferior izquierdo, aparecen las fauces del infierno²⁵⁷. (Imagen 5.142)

²⁵⁷ Corroborar información en la ficha 70 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

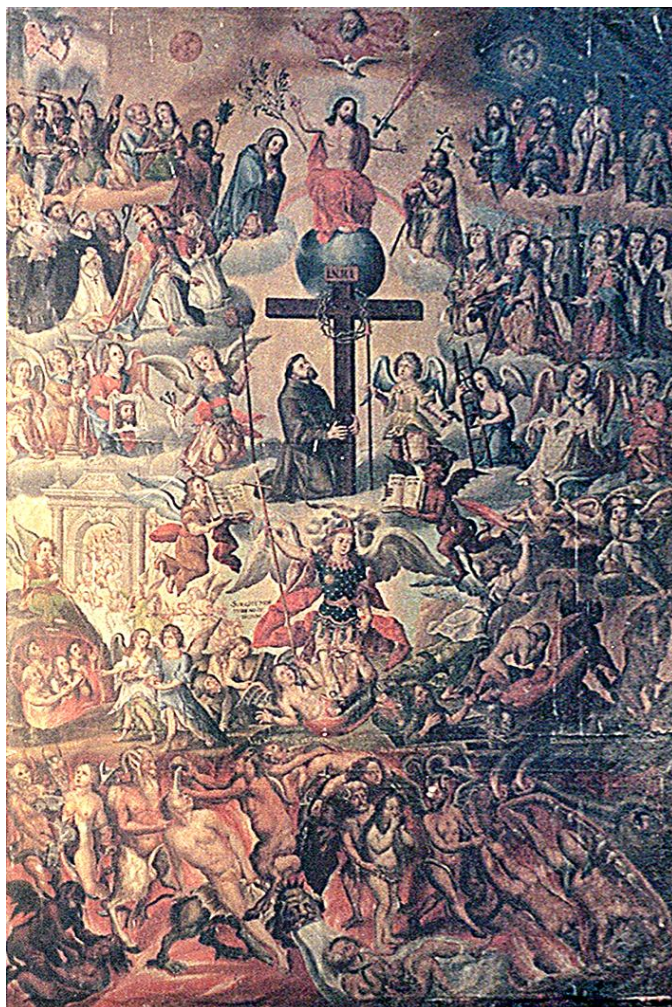


Imagen 5.142. El Juicio Final

En esta pintura también encontramos, además del juicio final, a Dios Padre, el Espíritu Santo y Jesucristo resucitado, presidiendo en el centro; San Francisco al pie de la cruz, frente a él un ángel pasionista; a ambos lados en la parte superior se aprecian en niveles: los apóstoles, San José y la Virgen María, San Juan Bautista, santos y santas mártires, papas y fundadores. La pintura se ubica en la Capilla del Sagrado Corazón de Jesús, en la nave de la capilla. San Miguel Arcángel viste traje de guerra romano en color azul con destellos dorados y sobre su cintura lleva un cintillo de color dorado ricamente ornamentado, lleva una capa roja y calza sandalias de media caña que rematan con una joya en el centro. Sus alas se muestran expandidas y sobre su cabeza lleva casco de guerra, tiene la cabeza inclinada hacia la izquierda²⁵⁸.

²⁵⁸ Corroborar información en la ficha 71 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Este óleo sobre tela pertenece al siglo XVII. Sus medidas son 4.70 metros de largo por 1.79 metros de alto. En la pintura la Virgen María de rodillas escucha las palabras del arcángel San Gabriel mientras recibe un rayo de luz del Espíritu Santo, quien preside la escena junto con Dios Padre, detrás de ellos se ven en procesión los seis arcángeles restantes: San Miguel, Rafael, Uriel, Baraquiel, Saltiel y Jeudiel. (Imagen 5.143)



Imagen 5.143. La Anunciación con los siete arcángeles.

La escena que se desarrolla en la pintura muestra el interior de la casa de la Virgen María, en el justo momento en que es visitada por los siete arcángeles, que, como ya lo hemos visto en los capítulos anteriores, poseen una jerarquía celestial elevada, tal es así que se les nombre en las sagradas escrituras. San Miguel se muestra en la parte central del cuadro, viste su ya famoso traje de guerra conformado por coraza con flecos azules con detalles dorados, un blusón rojo y faldón verde, lleva también capa roja. Calza sandalias de media caña azules que rematan con una joya en el centro. Porta en la mano derecha su espada y en la izquierda un estandarte en color blanco con una insignia dorada. La pintura se encuentra al interior del inmueble, en la Capilla de San Cayetano.²⁵⁹

El siguiente retablo es una talla con gubias y hoja de polvo de oro, fabricado con madera tallada y sobredorada. Pertenece al siglo XVII y sus medidas son 3.16 metros de largo por 5.28 metros de alto. (Imagen 5.144) El retablo de San Miguel o altar de las ánimas, está compuesto de un solo cuerpo,

²⁵⁹ Corroborar información en la ficha 72 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

con predela como base sobre altar de mampostería, con resalto central decorado con medallones policromados al óleo en los que se aprecian al centro un monograma de Cristo, en fondo azul; a los lados un ánima penitente en el purgatorio sobresaliendo sus brazos, torso y cabeza de entre las llamas.



Imagen 5.144. San Miguel Arcángel, San Francisco y Santo Domingo auxiliando a las almas del purgatorio

La pintura es un óleo sobre tela en bastidor de madera también perteneciente al siglo XVII, sus medidas son 2.55m de largo por 4.37m de alto. La pintura representa a San Miguel al centro, vestido con su indumentaria clásica, está flanqueado por San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán acompañados por Santos, la Santísima Trinidad preside la escena, acompañados por Santos, entre los que destacan San José y la Virgen María. Sobre San Miguel se aprecian los doce Apóstoles y en la parte inferior se encuentra las almas, algunas de ellas siendo rescatadas y otras en espera de alcanzar la redención.²⁶⁰

²⁶⁰ Corroborar información en la ficha 73 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.14.2. Imagen de San Miguel Arcángel en el Arzobispado (Capilla de San Miguel) en San Francisco Totimehuacán



Imagen 5.145. Ubicación del arzobispado (Capilla de San Miguel) en San Francisco Totimehuacán

La fachada de la Capilla de San Miguel posee dos cuerpos hechos en base de mampostería. En el primer cuerpo hay una puerta en el centro la cual está formada por un arco de medio punto. A los lados de la entrada, dos contrafuertes de piedra sostienen la estructura extendiéndose hasta el segundo cuerpo y rematando en pináculos. En el segundo cuerpo se encuentra la ventana del coro con un marco de ladrillo rojo. Este segundo cuerpo remata en su centro con una escultura de San Miguel. A un lado



Imagen 5.146. Capilla de San Miguel en San Francisco Totimehuacán

de la fachada se erige una torre de tres cuerpos. En el primero hay una pequeña ventanilla. En el segundo cuerpo aparece el campanario hecho de ladrillo rojo al igual que el tercer cuerpo, que remata en una linternilla²⁶¹.

De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) esta escultura de San Miguel fue manufacturada tomando como materia prima madera y estofa. Fue elaborada durante el siglo XVII y tiene 1.43 metros de altura. (Imagen 5.147)



Imagen 5.147. Escultura de San Miguel

La escultura es sostenida por un coro de tronos. La escultura está en mal estado, carece de alas y de espada, viste una armadura dorada y azul con flecos y detalles en oro, además lleva capa rojiza. Tiene el cabello negro y ondulado a la altura de los hombros, está parado sobre una serie de ángeles en una nube²⁶².

La siguiente representación de San Miguel Arcángel en este templo es una escultura en madera y estofa perteneciente a un periodo intermedio entre los siglos

²⁶¹ Corroborar información en la ficha 74 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁶² Corroborar información en la ficha 75 dentro del apéndice.

XVI y XVII, tiene una altura de 1.40 metros según datos del INAH. (Imagen 5.148)



Imagen 5.148. Escultura de San Miguel Arcángel

La escultura del arcángel viste traje de guerra, lleva coraza azul con detalles dorados y flecos azules, tiene un faldón en color rojo y capa del mismo color. Calza sandalias de media caña de color azul que terminan en tela roja, muestra un pie sobre una esfera azul que simboliza el mundo. Sobre su cabeza lleva un casco de guerra con plumas de color verde, amarillo y azul. En su mano izquierda sostiene una pluma plateada y en la derecha una espada. Sobre su vientre descansa una lanza²⁶³.

La última obra artística en que se representa la figura de San Miguel Arcángel es una escultura en madera y estofado. Datada en el siglo XVII con una altura de 1.43 metros. En su mano derecha blande una espada al tiempo que posa su pie izquierdo sobre una base de tronos. Su cabello es corto y sus ropajes presentan coraza dorada con una banda transversal roja, faldón en tonos azules con destellos dorados y capa de color rojo con tonos naranjas. Calza sandalias de media caña con incrustaciones de hoja de oro, tiene el pie izquierdo sobre una base con tronos²⁶⁴. (Imagen 5.149)

²⁶³ Corroborar información en la ficha 76 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁶⁴ Corroborar información en la ficha 77 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.149. Escultura de San Miguel Arcángel

5.2.15. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Quecholac en Puebla

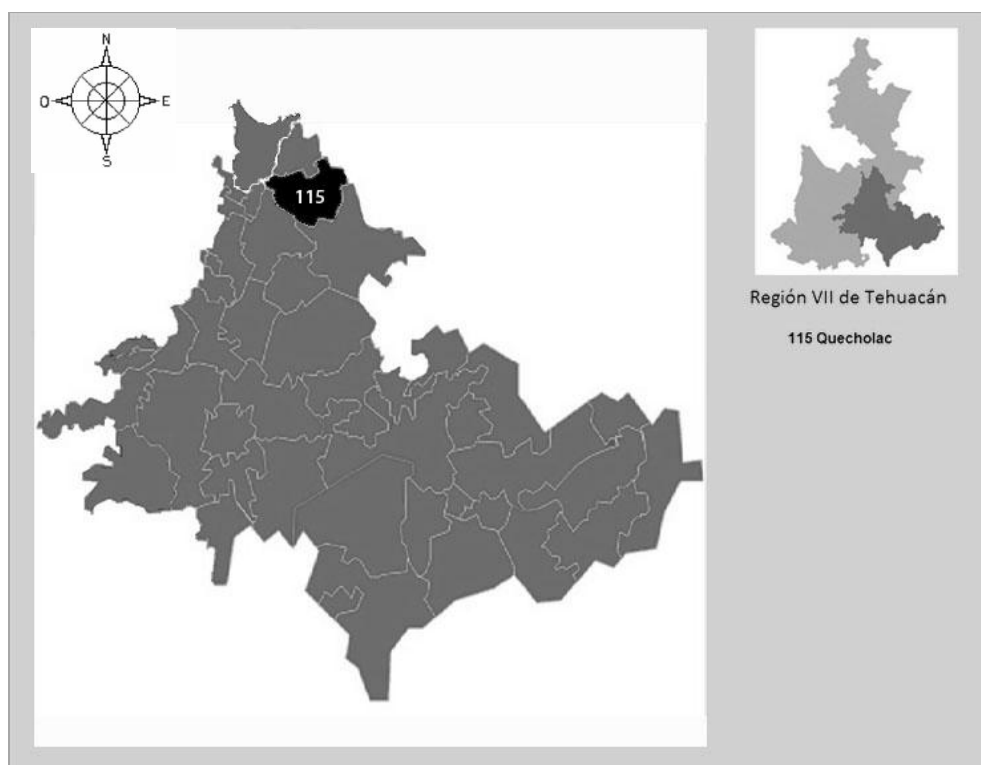


Imagen 5.150. Ubicación del municipio de Quecholac en el Estado de Puebla

El municipio de Quecholac se localiza en la región centro este del Estado de Puebla. Sus colindancias son al norte Felipe Ángeles y San Juan Atenco, al sureste con Palmar de Bravo, al este con Ciudad Serdán (Chalchicomula de Sesma) y al oeste con Acatzingo y Tecamachalco. Quechulac o Quecholac, significa “en el agua hermosa o límpida”, como símil de la belleza del pájaro quechulli. El municipio tiene una superficie de 163.29 km² que lo ubican en el 83 lugar con respecto a los demás municipios del Estado. En el municipio confluyen dos regiones morfológicas; la Sierra de Soltepec y el Valle de Tepeaca. Este limita con las estribaciones de la Malinche, la sierra de Tentzo, los llanos de San Andrés, el valle de Puebla y la Sierra de Soltepec; se caracteriza por su suelo eminentemente calizo, así como por los yacimientos de mármol. La Sierra de Soltepec es una pequeña cadena de cerros áridos y peñascosos que interrumpe la llanura entre los Llanos de San Andrés y los Llanos de Tepexi. La mayor parte del territorio municipal está incorporado a las actividades agrícolas; existen grandes extensiones dedicadas a la agricultura de temporal, así como zonas de regadío.

5.2.15.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Capilla del Rosario en Quecholac



Imagen 5.151. Ubicación de la Capilla del Rosario en el municipio de Quecholac

La fachada de la Capilla del Rosario del municipio de Quecholac pertenece al periodo neoclásico del siglo XVIII. La fachada está construida a base de piedra en tres cuerpos. En el primer cuerpo hay un solo acceso con arco de medio punto y dos jambas, presenta dos nichos flanqueados con dos pilastras y un arquitrabe. (Imagen 5.152)



**Imagen 5.152. Fachada de la Capilla del Rosario
en el municipio de Quecholac**

El segundo cuerpo posee las mismas características, con la diferencia de tener en la parte central una ventana coral rectangular con un cubre ventana de madera. El tercer cuerpo es un frontón triangular abierto con un nicho de pilastras cuadradas y remate. Presenta una torre con columnas adosadas y óculo, del otro lado se encuentra un porta campana²⁶⁵.

Encontramos una representación del arcángel San Miguel dentro de esta capilla del Rosario, es una escultura tallada en madera estofada datada en el siglo XVII según el INAH. El arcángel viste traje de guerra romano donde se aprecian

²⁶⁵ Corroborar información en la ficha 78 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

los tonos dorados, posee una capa roja con decoraciones en color dorado. Lleva una mano con la que señala hacia arriba y la otra la mantiene hacia adelante. Calza sandalias de media caña, sus pies están apoyados sobre una nube con querubines tallados sobre una base cuadrada. La pieza se encuentra en mal estado de conservación²⁶⁶ (Imagen 5.153).



Imagen 5.153. Escultura de San Miguel Arcángel

5.2.16. Imagen de San Miguel Arcángel en el municipio de Nopalucan, Puebla

El nombre Nopalucan es derivado de tres vocablos náhuatl, literalmente se puede traducir como "lugar lleno de nopales". Nopalucan colinda al norte con Tlaxcala, al sur con Tepeaca y Acatzingo, al este con Soltepec, Lara Grajales y Mazapiltepec, y al oeste con Acajete.

²⁶⁶ Corroborar información en la ficha 79 dentro del apéndice.

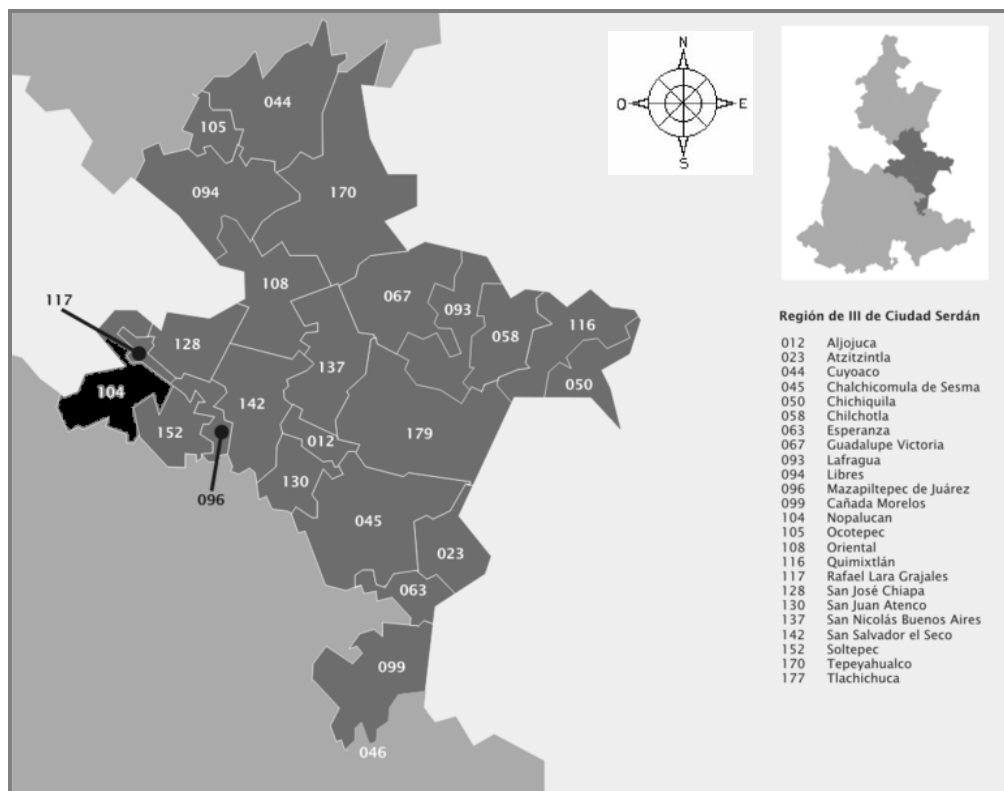


Imagen 5.154. Ubicación del municipio de Nopalucan dentro del Estado de Puebla

El municipio pertenece a dos regiones morfológicas; convencionalmente se considera que de la cota 2400 hacia el suroeste se inicia en las faldas inferiores de la Malinche, y de la misma cota hacia el noreste, a los Llanos de San Juan, es decir, la mayor parte del territorio constituye las estribaciones orientales de la Malinche.

Los Llanos de San Juan son una planicie formada por una cuenca endorreica, cuya parte más baja está ocupada por la laguna de Totolcingo, presentando afloraciones salinas de tequesquite; en tanto que la Malinche es un volcán apagado cuyas faldas se extienden sobre una gran altiplanicie a 134 Kilómetros a su alrededor. Su principal actividad económica es la agricultura y el comercio; el número aproximado de habitantes es de 4,940; tiene una distancia aproximada a la ciudad de Puebla de 48 kilómetros.

5.2.16.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo de Santiago Apóstol en Nopalucan



Imagen 5.155. Ubicación del Templo Santiago Apóstol en Noplucan

El Templo de Santiago Apóstol ubicado en Nopalucan, tiene una fachada elaborada de mampostería y albañilería, está fechada en el siglo XVIII según datos del INAH. El estilo es barroco popular con portada de tres cuerpos. En la parte principal de la fachada se encuentra un portón de arco de medio punto hecho en piedra de cantera. (Imagen 5.156)



Imagen 5.156. Fachada del Templo de Santiago apóstol en Nopalucan

Sobre la puerta de la fachada de este templo, se halla en la parte superior central la ventana del coro que remata en un tercer cuerpo el cual posee un nicho y una estatuilla de Santiago apóstol. Una de las torres de la fachada tiene un reloj, mientras que la otra torre, de cuatro cuerpos, hace la función de campanario. Está torre remata en su cuarto cuerpo con una linternilla²⁶⁷.

Encontramos al interior de este templo una imagen de San Miguel Arcángel, es una pintura ubicada dentro del retablo del altar mayor del santuario. Esta pintura posee una técnica de óleo sobre tela datada en el siglo XVIII.



Imagen 5.157. Retablo de San Miguel en el templo de Santiago Apóstol en Nopalucan

El arcángel aparece vestido con traje de guerra azul y capa roja, porta un casco en la cabeza con pluma color roja. En su mano izquierda sostiene un báculo con bandera mientras que en la derecha empuña una espada. El retablo posee garigoleos propios del estilo barroco de la época en que se elaboró y su estado de conservación no se encuentra en condiciones óptimas²⁶⁸. (Imagen 5.157)

²⁶⁷ Corroborar información en la ficha 80 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁶⁸ Corroborar información en la ficha 81 dentro del apéndice.

5.2.17. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Ixtacamaxtitlán, Puebla

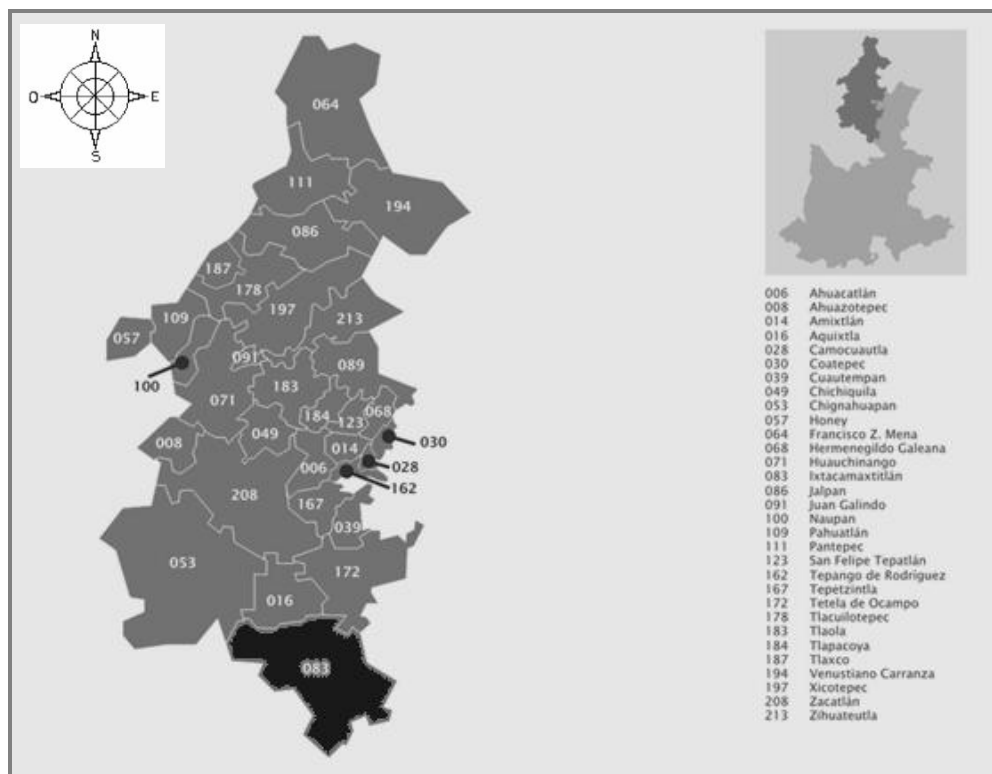


Imagen 5.158. Ubicación de Ixtacamaxtitlán en el estado de Puebla

Su significado, por su etimología, es considerado doble. El primer acercamiento al topónimo proviene de las voces Iztla, claro o blanco; Maxtli, cinturón, y Tlan, lugar, junto o cerca; que equivale a "lugar", "cerca del cinturón claro o blanco". La otra interpretación procede de Ixtla, apócope de Ixtlahuatl, tierra llana y baja; Camachtli, quijada o mandíbula, y Titlán, entre; que significa "Vega entre las quijadas " o tierra llana y fértil en medio de las mandíbulas (cerros). El lugar fue fundado por grupos que estaban bajo el cacicazgo de Tetela. En 1519 fue un lugar de paso y reposo para Hernán Cortés. Fue un lugar que cedió su poder, por voluntad propia, a los conquistadores españoles. Ixtacamaxtitlán fue límite del Obispado de Puebla en 1550. El municipio de Ixtacamaxtitlán, se localiza en la parte norte del estado de Puebla, sus colindancias son al Norte con los municipios de Aquixtla, Chignahuapan y Tetela de Ocampo, al Sur Libres y el estado de Tlaxcala, al Oeste Zautla, Cuyoaco, Ocotepec y Libres, al Poniente con el estado de Tlaxcala.

5.2.17.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Iglesia de San Francisco de Asís, Ixtacamaxtitlan

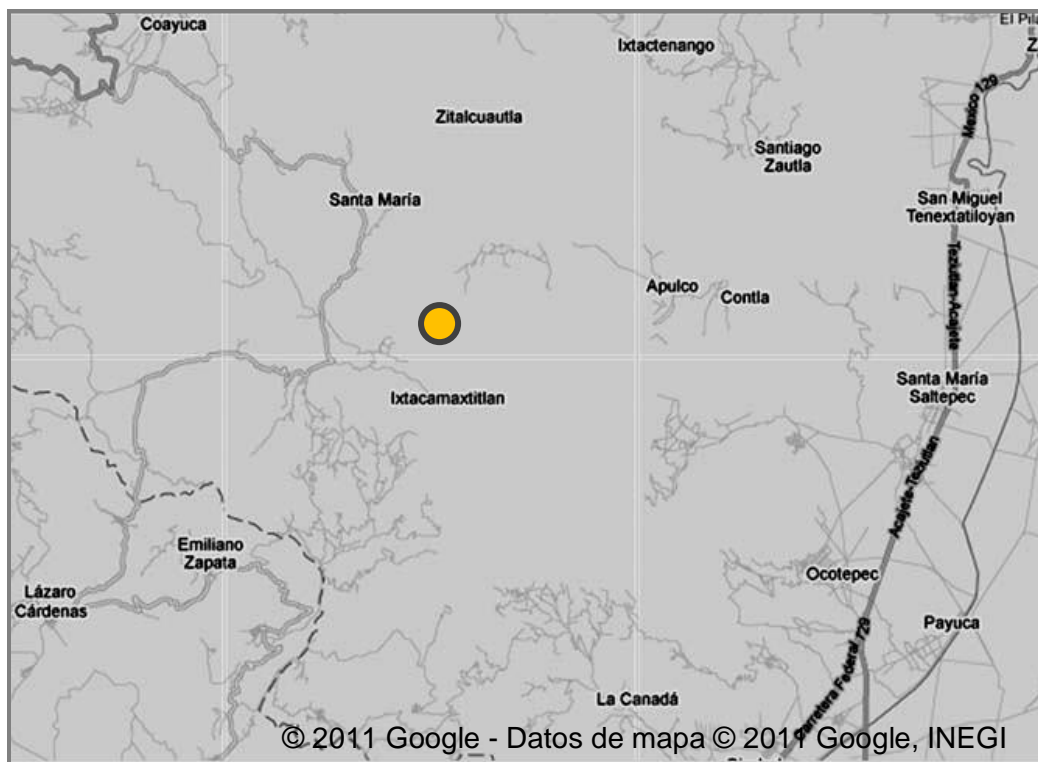


Imagen 5.159. Ubicación de la iglesia de San Francisco de Asís en el municipio de Ixtacamaxtitlan

La Iglesia de San Francisco de Asís está ubicada justo en el centro del municipio de Ixtacamaxtitlan. De hecho es la parroquia de aquel poblado, en este templo se venera a San Francisco de Asís, por lo que es evidente el estilo sumamente sobrio de este templo al estar construido bajo una ideología franciscana. Aunque el poblado es pequeño se registra un gran número de feligresía que asiste a los actos en este santuario.

La fachada de esta iglesia es sumamente simple al estar elaborada de pedrería de cantera sin ningún tipo de adorno. La puerta principal del templo está erguida bajo un arco de medio punto el cual tiene en su parte superior una ventana coral. Además, en los costados, en la parte superior de la entrada posee también un par de ventanas rectangulares. Este santuario cuenta con un pequeño atrio adoquinado y bardeado por anchos muros de cantera, otorgando a este templo un

aspecto equilibrado abstemio, sobresaliendo de éste el muro de mampostería que constituye la fachada principal²⁶⁹ (Imagen 5.160).



Imagen 5.160. Fachada de la iglesia de San Francisco de Asís

Este óleo sobre tela de autor anónimo está datado en el siglo XVIII según el INAH. Sus medidas son 1.65 metros de alto por 1.10 metros de ancho. El arcángel viste una túnica azul estrellado con retoques dorados, bajo de éste luce un vestido rojo que remata por una joya en la pierna izquierda. Calza sandalias de media caña en color azul y dorado que rematan por una joya en el centro. Tiene una capa roja que sostiene con su brazo derecho y que ondea sobre sus alas expandidas. Entre sus manos sostiene un incensario litúrgico de color plateado.²⁷⁰



Imagen 5.161. Pintura de San Miguel Arcángel

²⁶⁹ Corroborar información en la ficha 82 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

²⁷⁰ Corroborar información en la ficha 83 dentro del apéndice.

5.2.18. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de Tochtepec, Puebla

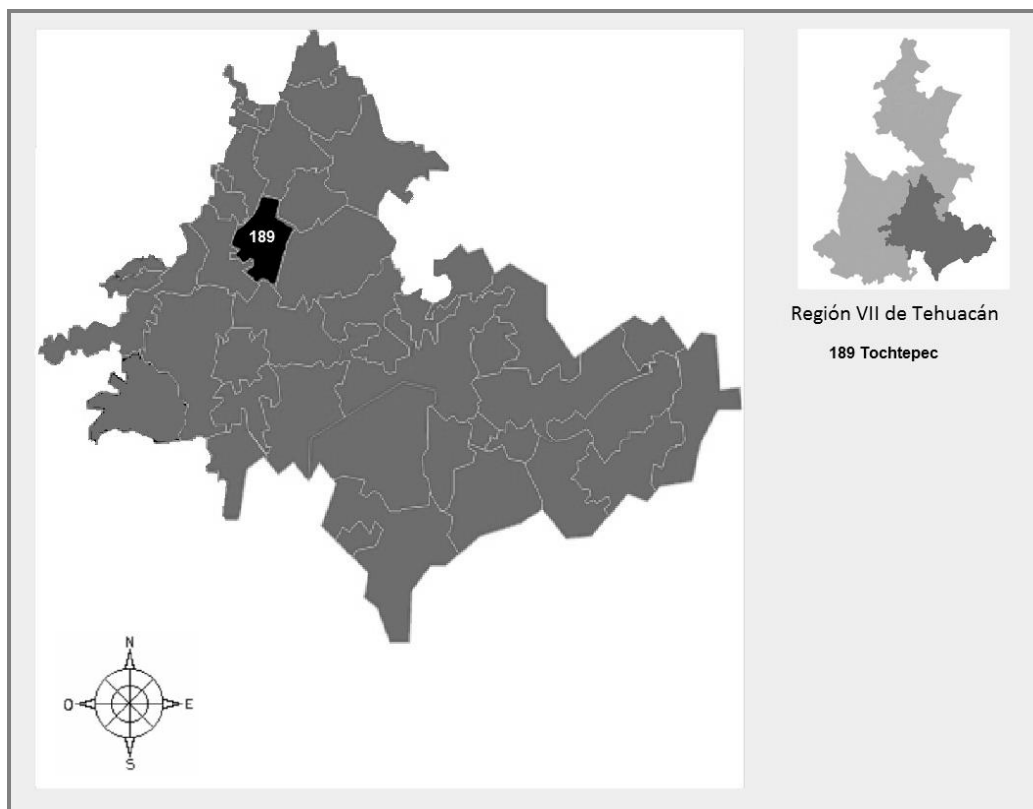


Imagen 5.162. Ubicación de Tochtepec en el estado de Puebla

El municipio de Tochtepec, significa "En el cerro de los conejos" y la fundación de esta localidad se llevó a cabo en un principio por grupos Nahuas. Fue dominado por Tepeca y significó una importante guarnición Mexica. Durante la conquista sufrió estragos y estuvo por algún tiempo bajo la jurisdicción de Tecamachalco. Se localiza en la parte central del Estado. Sus colindancias son al Norte con Santo Tomás Hueyotlipan, al Sur con Xochitlán Todos Santos, al Oriente con Tecamachalco y al Poniente con Huitziltepec, Tepeyahualco de Cuauhtémoc y Tlanepantla.

5.2.18.1. Imagen de San Miguel Arcángel en el Templo Nuestra Señora de la Natividad en Tochtepec, Puebla

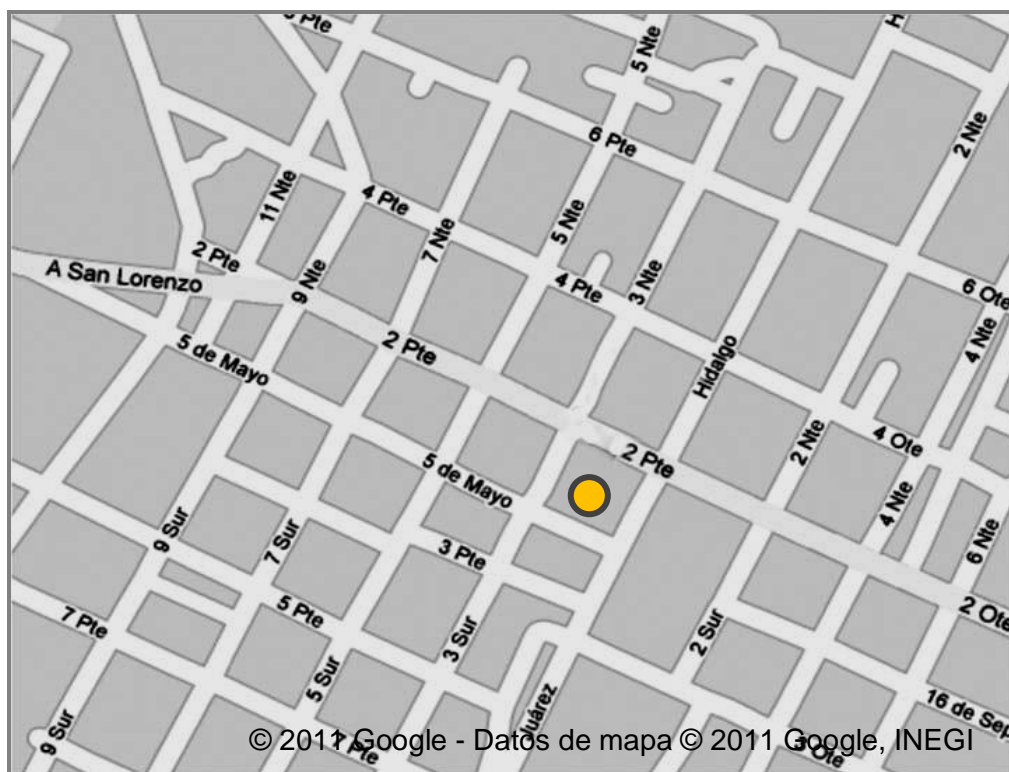


Imagen 5.163. Ubicación del templo Nuestra Señora de la Natividad en el municipio de Tochtepec

El Templo de Nuestra Señora de la Natividad, cuya fachada es perteneciente al siglo XVIII de la época virreinal según datos del INAH y es de un estilo barroco popular. La puerta central está bajo un arco de medio punto con cuatro pilastras a los lados que sostienen un arquitrabe. El frontón se encuentra roto. Al centro está la ventana coral y a los lados dos nichos con las esculturas de San Pedro y San Pablo. Rematando la fachada, aparece un nicho central con la escultura de Nuestra Sra. De la Natividad. A un lado de la fachada hay una torre con campanario rematada en linternilla²⁷¹. (Imagen 5.164)

²⁷¹ Corroborar información en la ficha 84 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.



Imagen 5.164. Fachada del templo Nuestra Señora de la Natividad en el municipio de Tochtepec

Es dentro de este pequeño santuario en donde encontramos una representación de San Miguel Arcángel en una obra pictórica que aparece bajo el nombre "Animas del Purgatorio". Es un óleo sobre tela de la época virreinal datado en el siglo XVIII por el INAH. Sus medidas son de 3.50 metros de alto por 2.15 metros de ancho. En la parte inferior aparecen las animas del purgatorio en el infierno; al centro de la obra aparece San Miguel Arcángel; a la izquierda San Antonio de Padua y a la derecha Juan de Palafox. (Imagen 5.165)

En la parte superior se encuentra la Santísima Trinidad acompañada por la Virgen María a la izquierda y San José a la derecha. Cabe señalar que el arcángel San Miguel luce sobre los demás personajes al tener tonos más vivos en sus ropajes. Su vestimenta está compuesta por traje de guerra romano con pechera de color azul con decoraciones doradas, faldón en color verde y lleva una capa roja que ondea sobre su hombro derecho y sus alas que se observan expandidas.

Calza sandalias de media caña azules y rematan en una joya al centro, sus pies posan sobre una nube, adelantando el pie derecho. Sostiene una cruz alta de

procesión en su mano derecha, mientras que en la derecha lleva una palma. Su cabello se aprecia oscuro y sobre de éste tiene una corona en color dorado con una cruz en el centro²⁷².



Imagen 5.165. Ánimas del Purgatorio

En la siguiente representación de San Miguel, se muestra una pintura es llamada "La Anunciación" datada en la época virreinal durante el siglo XVIII de acuerdo al archivo de INAH (Imagen 4.166). Es un óleo sobre tela cuyas dimensiones son de 1.50 metros de alto por 1.10 metros de ancho.

En la pintura aparece la virgen arrodillada en un reclinatorio tipo escritorio, con la mirada entornada, los brazos cruzados en el pecho, recibiendo la visita del arcángel San Miguel en actitud de elevarse con los brazos hacia arriba.

²⁷² Corroborar información en la ficha 85 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

El arcángel viste túnica en tonos ocres que está ceñida por un cintillo en color rojo, mismo color que lleva su larga capa. Sobre su pecho cruzan unas bandas de color azul. Sus alas se muestran expandidas en tono claroscuro y con su mano derecha señala hacia arriba en donde se ubica el Espíritu Santo figurado como una paloma blanca quien observa la escena.²⁷³



Imagen 5.166. La Anunciación

El siguiente retablo está dedicado a San Miguel Arcángel, su manufacturación data del siglo XVIII y posee una técnica de tallado y ensamble en madera cubierta con hoja de oro según datos del INAH. Sus dimensiones son de 8 metros de alto por 10 metros de ancho. Dicho retablo es de estilo barroco estípite de dos cuerpos y tres calles sin predela.

²⁷³ Corroborar información en la ficha 86 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

El nicho central de San Miguel se inicia desde la base del retablo y remata con un adorno floral. En el extremo, el dosel forma las columnas que enmarcan la imagen de la virgen de Guadalupe²⁷⁴ (Imagen 5.167).



Imagen 5.167. Retablo de San Miguel arcángel en el interior del templo de Nuestra Señora de la Natividad

Otra representación del arcángel San Miguel, es una escultura tallada en madera estofada y datada en el siglo XVIII (Imagen 5.168). Sus dimensiones son de 1.50 metros de acuerdo al INAH.

El arcángel se encuentra en mal estado de conservación, siendo éste la pieza principal del retablo dedicado a su nombre. Aparece con su vestimenta de traje de guerra romano, con coraza azul ceñida por un cintillo rojo, además de tener detalles dorados, lleva capa roja que descansa sobre su brazo izquierdo.

²⁷⁴ Corroborar información en la ficha 87 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Calza sandalias de media caña en tonos dorados, está parado sobre una base de madera rectangular. Debido al deterioro en el que se encuentra no están la cruz que tendría que sujetar con la mano derecha y el estandarte que llevaría en la izquierda²⁷⁵.



**Imagen 5.168. Escultura de San Miguel, templo de
Nuestra Señora de la Natividad**

²⁷⁵ Corroborar información en la ficha 88 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

5.2.19. Representación de San Miguel Arcángel en el municipio de San Felipe Tepatlán, Puebla

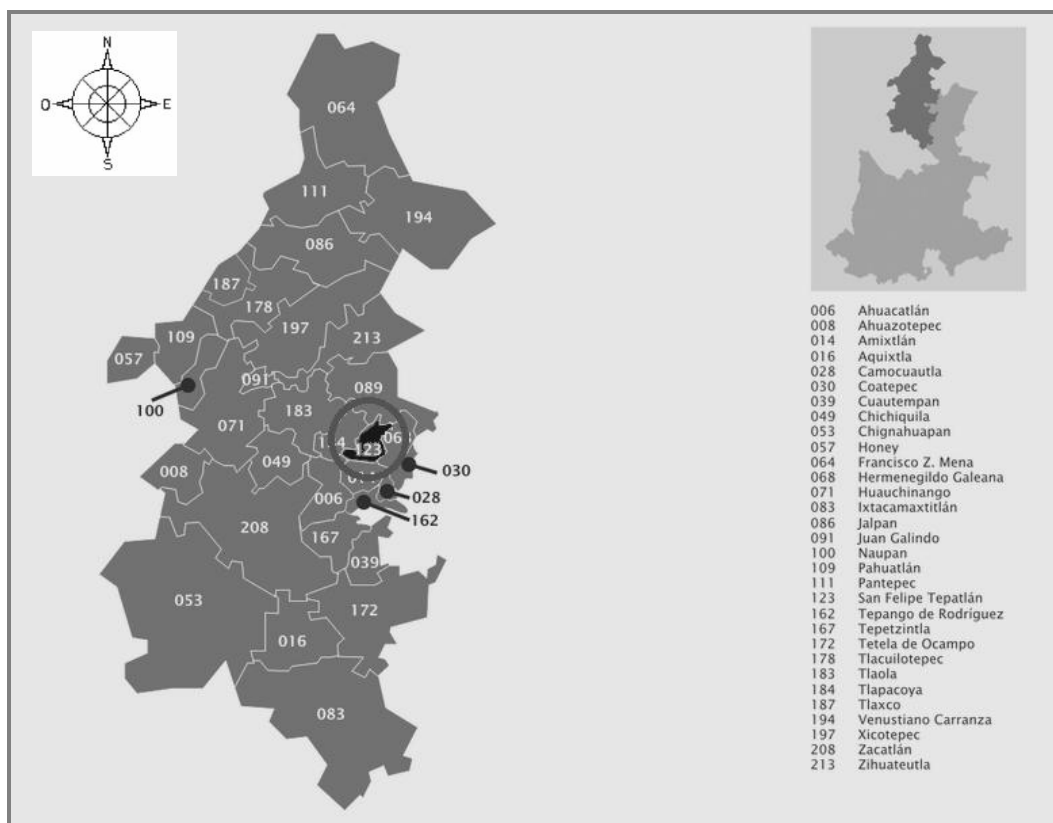


Imagen 5.169. Ubicación del municipio de Tepatlán en el estado de Puebla

Tepatlán significa "Donde habitan las piedras", el nombre proviene de las voces nahuas tepatl, piedra; tlan, lugar. Históricamente se tiene registrado que el lugar fue formado por grupos totonacas y náhuatl; sometidos por los españoles en 1522, con el nombre de Santa Ana, fue encomienda y en el siglo XVII pasó a la Corona. En 1920 se encontró de paso en el municipio el General Venustiano Carranza. El 9 de julio de 1937 fue declarado Municipio Libre cuando pertenecía al Distrito de Zacatlán. La cabecera municipal es el pueblo de San Felipe Tepatlán. Sus colindancias son al Norte con Jopala, al Sur con Ahuacatlán y Amixtlán, al Oeste con Hermenegildo Galeana y al Poniente con Tlapacoya.

5.2.19.1. Imagen de San Miguel Arcángel en la Iglesia de San Miguel, Tepatlán en Puebla

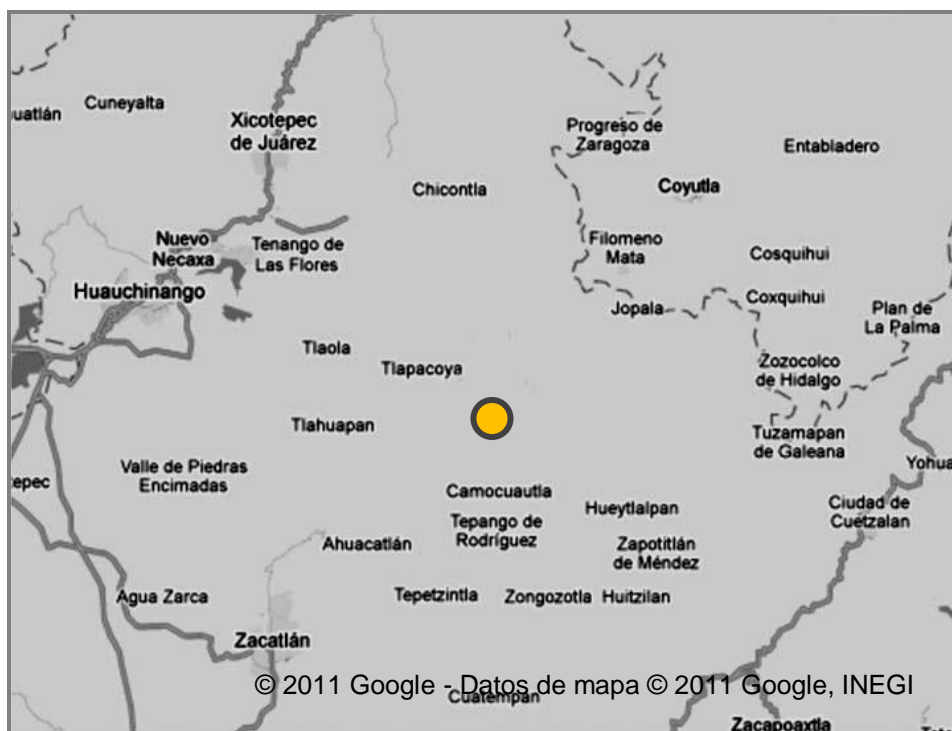


Imagen 5.170. San Felipe Tepatlán²⁷⁶

La fachada de este templo es sumamente simple con técnica de albañilería. La puerta central tiene un arco de medio punto y sobre este una pequeña ventana coral. No tiene adornos. A su lado aparece una torre de tres cuerpos, en uno de ellos está el campanario y en la punta se remata con linternilla. La fachada tiene una cruz en lo más alto de ésta. El inmueble pertenece al siglo XIX²⁷⁷.



Imagen 5.171. Iglesia de San Miguel en el municipio de San Felipe Tepatlán

²⁷⁶ No hay mapa como tal del municipio, sólo está ubicada la zona en la que se encuentra.

²⁷⁷ Corroborar información en la ficha 89 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Encontramos dentro de este santuario una imagen tallada del arcángel San Miguel hecho en madera recubierta en yeso, datada en el siglo XVIII según el INAH. Sus dimensiones son de 66 centímetros de ancho y 120 centímetros de alto. (Imagen 5.172)



Imagen 5.172. Escultura de San Miguel

El arcángel San Miguel es el santo patrono de la localidad, la figura se encuentra ubicada sobre un pequeño retablo de madera adornado con figuras de conchas en repujado laminado. El arcángel viste traje de guerra de color azul con faldón en blanco, tiene una capa que descansa sobre su hombro izquierdo en color rojo con detalles en naranja. Sus alas se muestran abiertas en tonalidades azules y claras. Usa unas calzas plateadas con las que pisa al demonio representado como un dragón. En su mano derecha blande una espada desenvainada y sobre su cabeza lleva un casco plateado adornado por tres plumas de tamaño mediano²⁷⁸.

²⁷⁸ Corroborar información en la ficha 90 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Observamos dentro de este templo una última escultura representativa del arcángel San Miguel está elaborada de madera con aditamentos en hierro, datada en el siglo XVIII según datos del INAH (Imagen 5.173).



Imagen 5.173. Escultura de San Miguel Arcángel

El arcángel está vestido con su indumentaria clásica, traje de guerra romano con coraza en color verde, ceñida por un cintillo dorado. Lleva una túnica en color azul y debajo de ésta, el faldón en color rojo que remata por una franja dorada. Sobre su ondulada cabellera café, el arcángel tiene un casco de guerra dorado, su vista se mantiene al frente. En su mano derecha porta una espada en alto, mientras que con la izquierda sostiene una balanza de la justicia también en color dorado, asimismo sus alas expandidas mantienen el mismo color. Calza sandalias de media caña negras, anteponiéndose el pie izquierdo del derecho apoyado sobre una nube soportada por tres querubines²⁷⁹.

²⁷⁹ Corroborar información en la ficha 91 del INAH, dentro del apéndice de esta tesis.

Todas las representaciones artísticas de San Miguel aquí expuestas, son un elemento clave para comprender como se fue gestando la veneración del arcángel en diversos municipios del Estado de Puebla y que con el paso del tiempo, se fue transformando en una transculturación, donde los elementos artísticos entre la cultura prehispánica indígena y la europea, se fusionaron para dar origen a una identidad dinámica propia en la producción de un arte autóctono, ligado a la iconografía religiosa como hemos podido constatarlo. De este modo, la figura del arcángel Miguel se convierte en un componente fundacional y en una fuente importante de desarrollo de liberación de la imagen del otro, del que se observan figuras devocionales marcadas por un eclecticismo de acuerdo con el gusto de los locales, que se apropiaron de la imagen para incorporarla a su propias creencias y a su idiosincrasia.

CONCLUSIÓN

Como colofón del presente trabajo de investigación, se presentan las principales aportaciones recabadas del análisis de la figura del Arcángel Miguel en el estado de Puebla, México, como símbolo de identidad e ícono de adoración y culto dentro de la fe católica poblana. En primer lugar, se argumenta la importancia de los primeros capítulos para establecer una visión panorámica de la imagen de San Miguel y su producción artística, para después centrarnos en las principales conclusiones que se derivan de este proyecto.

En el primer capítulo se sentó la base teórica de la jerarquización angelical, en la cual, Tomás de Aquino indica que cada ángel ocupa un lugar según la posición de su grado ante la Deidad, para cumplir con determinadas funciones expresadas en las Sagradas Escrituras. Se concluye que los ángeles no son iguales entre sí, conforme a Pseudo Dionisio Areopagita, la noción de ángel es “imagen de Dios, manifestación de la luz escondida, espejo puro, maravilloso e inmaculado”¹; en cuanto a las jerarquías, se distinguen por sus relaciones con los cuatro elementos², se les asigna una imagen y cualidades especiales, incluso nombres, como apunta Réau. De este modo, Areopagita fija nueve jerarquías angélicas dentro de su tratado sobre la jerarquía celeste, tratado que es introducido por el Papa Gregorio el Grande y posteriormente consolidado por la autoridad de Tomás de Aquino. La división propuesta por el teólogo es la siguiente: el primer orden incluye dentro de sí a los serafines, los querubines y los tronos; el segundo orden contiene a las dominaciones, las virtudes y las potestades; finalmente, el tercer orden incluye a los principados, los arcángeles y los ángeles. Estas nueve

¹ Pommier, Edouard. (1996). “El ángel desde el Génesis hasta Bossuet”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, p.83.

² Ídem.

jerarquías agrupadas en tres órdenes, cada una con características, funciones y facultades diferentes, ha sido reconocida tanto por teólogos como por artistas.

De las diferentes fuentes canónicas y apócrifas se deduce que la triada superior es la más cercana a Dios. En primer lugar se encuentran los serafines, “creadores del fuego”; según Duston et al. (1998)³, simbolizan el amor radiante, en su representación iconográfica se muestran de color rojo, “resplandecientes, rodeados de rayos como soles y con seis alas”⁴.

Los querubines están ligados a la Tierra, símbolo de su “propia estabilidad y de la inmutabilidad de sus esencia”⁵. Se representan, apunta Réau, con cuatro alas y de color azul⁶, estos seres se encuentran en las esferas más cercanas a Dios, escribe Areopagita que su nombre significa “plenitud de conocimiento o rebosante de sabiduría”⁷, son los más eficientes en lograr la unión con la Deidad. Con el paso del tiempo su imagen se transfigura, durante el Renacimiento se les representa como figuras aladas con cabezas infantiles.

Los tronos, cuyo elemento es el agua, signo de clemencia y piedad, son aquellos que conocen los patrones de la creación, ya que se encuentran en la mente de Dios⁸. En las fuentes bíblicas los tronos son las ruedas del carro de Dios, dice Réau, tienen forma de ruedas ceñidas y aladas, sembradas de ojos.

La triada intermedia, que según Tomás de Aquino es aquella que gobierna los astros celestes y los elementos de la tierra, se compone de tres órdenes: el primero corresponde a las dominaciones, que implican “un elevarse libre y desencadenado de tendencias terrenas [...]”⁹, reciben el reflejo de la luz eterna y la pureza de la Triada superior. Son frecuentemente representadas llevando la cruz en su mano izquierda y la espada desenvainada en la diestra, su simbolismo se asocia con el principio destructor y creador. Posee además alas llameantes que

³ Véase: Duston, A., O.P., y Nesselrath, A. (1998). *The invisible made visible: Angels from the Vatican*. Alexandria, Virginia: Art Services International, p.38.

⁴ Pommier, 1996, p.83.

⁵ Ídem.

⁶ En la antigüedad eran plasmados como deidades aladas con rasgos animales (grifos) o humanos.

⁷ Areopagita, 1995, p.145.

⁸ Confrontar con: Duston et al., 1998, p.38.

⁹ Areopagita, 1995, p.153.

aluden al fuego purificador, en otras representaciones, como sostiene Réau, porta el cetro y la corona.

Las virtudes, según Areopagita, aluden a la fortaleza inquebrantable en el obrar de Dios, se les representa de pie o socorriendo a alguien, llevan consigo una espiga que simboliza la abundancia.

Las potestades o “conductores del orden sagrado”, son la potencia de armonía y paz. En iconografía, se les representa por lo general, portando una espada flamígera.

La Triada inferior es la que está en relación inmediata con la humanidad, de ella recibimos el conocimiento. El orden más elevado de esta triada corresponde a los Principados¹⁰, denominación otorgada por Dionisio Areopagita y citado por Santo Tomás; son llamados así porque presiden cada nación y son los encargados de guiar de acuerdo al orden sagrado. Iconográficamente son representados de pie sobre una esfera, el plano terrenal; también son caracterizados con un cetro, o como ángeles armados.

Los Arcángeles, mensajeros de Dios, son aquellos que anuncian a los hombres lo que es superior a la razón, “como los misterios de la fe”¹¹; son los más importantes desde el punto de vista iconográfico a pesar de ser el penúltimo escalón del Orden inferior. Réau cita sus nombres apoyándose en la tradición occidental:

Los teólogos cuentan generalmente siete, número sagrado, Miguel y Gabriel son conocidos por el libro del Profeta Daniel, Rafael por el Libro de Tobías, Uriel por el libro apócrifo de Henoc y por el cuarto libro de Esdras. [...] El nombre de los otros tres varía según las fuentes: Baraquiel se convierte a veces en Malaquiel, Jehudiel en Jofiel, Sealtiel en Zeadkiel. Se los suma o sustituye en ciertos textos por Piel y Raziel [...] Todos los nombres terminan en el que significa Dios. Son nombres teofóricos¹².

¹⁰ Para San Gregorio Magno se llaman *Virtudes* porque obran a través de milagros para probar lo que anuncian lo que es superior a la razón.

¹¹ Tomás de Aquino 1980, pp. 166-167.

¹² Réau, 1999, p.65.

La representación iconográfica de los siete arcángeles varía de acuerdo a sus atributos y funciones.

Al final del orden jerárquico se encuentran los ángeles, aquellos que rigen a cada hombre y están en estrecha relación con los arcángeles. Los ángeles cumplen con varias funciones: son ministros, mensajeros, mediadores y guardianes; son representados de diversas maneras, a veces puede vérselos en combate, ejecutando instrumentos musicales o custodiando humanos en peligro, transmitiendo mensajes divinos o confortando a aquellos que oran.

Sobre este punto se concluye que todas las jerarquías angélicas hacen uso de las gracias que Dios les da para poder ejecutar diversas acciones según el grado de su naturaleza, desde el orden superior hasta el inferior, cumpliendo con su participación en el orden divino. Su representación iconográfica varía, algunas veces responde a un canon establecido y otras ocasiones, depende de la creatividad del artista.

En el segundo capítulo se esquematizó la diferencia entre cada uno de los siete arcángeles para tener un conocimiento más preciso del arcángel Miguel, figura central de este trabajo de investigación. Se concluye que los arcángeles son una jerarquía muy distinta a las demás, puesto que cada individuo de este grupo posee un nombre y atributos diferentes que son citados en las Sagradas Escrituras; también es un orden celestial rico en simbolismo iconográfico y estético. Tomando como referencia a Réau, se distingue la representación de cada arcángel:

Miguel, victorioso contra el dragón, blande la espada o la lanza; Gabriel, el mensajero, sostiene una linterna encendida y un espejo de jaspe verde sobre el cual se inscriben las órdenes de Dios; Rafael, el sanador, lleva un recipiente de ungüento y da la mano derecha al joven Tobías encargado del pez milagroso.

Uriel, cuyo nombre se interpreta con el significado de luz o llama de Dios (*Lux vel Ignis Dei*), y que por esta razón se ha identificado con el ángel que empuña una espada llameante en la entrada del Paraíso, se reconoce por la espada y las llamas que brotan bajo sus pies.

Jehudiel, el *remunerador*, aquel que recompensa y castiga, lleva una corona de oro y un látigo de tres tiras; Sealtiel, el intercesor, tiene las manos juntas en actitud de plegaria; Baraquel (Bendición de Dios) descubre rosas blancas en un pliegue de su túnica.¹³

De esta manera son plasmados en la iconografía religiosa, de acuerdo a las características propias de cada uno de ellos. Cabe mencionar que los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, son los más representados dentro del arte occidental y también en el arte de Oriente.

El arcángel Miguel, “Quién como Dios”, es el jefe de la milicia celeste y suele ser venerado en el judaísmo, el cristianismo y el Islam desde la antigüedad. En iconografía, por lo general, se le representa vestido de guerrero romano con una armadura dorada, con una espada en alto en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda lleva una balanza, un escudo o una cadena. Otras veces aparece con una lanza penetrando las entrañas del dragón, o bien con una corona de piedras preciosas indicando su altísimo cargo. También se le personifica portando llaves o un estandarte; todos estos símbolos se relacionan a las virtudes que emanan de su misión divina, salvar almas y proteger a la Santa Iglesia.

Réau indica que el arcángel Gabriel, “Fortaleza de Dios”, es el mensajero enviado a la Virgen. Además es asociado con los hechos de la ascensión de las almas, de la pureza de los hombres y de la resurrección de los muertos. Dentro de sus atributos, San Gabriel porta un cetro o lirio, símbolo de pureza en su función de mensajero¹⁴, también lo lleva para identificarse como filacteria al dirigirse a María. Se le identifica con el Espíritu Santo, la paloma de la Santísima Trinidad.

El arcángel Rafael, “Dios Sana”, es considerado como el arcángel de la curación, de la salud, de la sabiduría, la consagración, la medicina, además como protector de los ciegos y convalecientes. Por lo general es asociado con la acción narrada en el Antiguo Testamento dentro del libro de Tobías, de haber curado la ceguera del viejo profeta Tobías. En su representación iconográfica, se le plasma llevando diferentes elementos simbólicos como el bastón y el pez, una vara, una

¹³ Réau, p.66.

¹⁴ Según Van Dijk (Ctd. en Carmona, 2003, p.175)

calabaza o bolsa colgando de su cinturón; otras veces sostiene una espada o un caduceo.

Los siguientes arcángeles no están dentro del canon religioso que conforma la Biblia; es en el libro de Enoc, principalmente, que son reconocidos por sus nombres y atributos. El arcángel Uriel, “Fuego de Dios”, es el arcángel del fuego que custodia la entrada al Paraíso. Es el intérprete de las visiones y, según Enoc, es el regente de la luna. También se le identifica como uno de los ángeles que expulsaron a Adán y a Eva del Paraíso; el ángel que sacó a Abraham de Ur; el ángel que previno del diluvio a Noé; este arcángel no se encuentra vinculado directamente con la humanidad. Dentro de la iconografía angélica, se le representa portando una espada flamígera o con una llama de fuego en la palma de su mano, otros símbolos que lo caracterizan son un pergamino o un libro que simbolizan su carácter de intérprete de juicios y profecías.

El arcángel Baraquiel, “Bendición de Dios”, es quien precede y guía a Moisés y a los Israelitas tras su huída de Egipto a través del desierto¹⁵. Alienta el fervor en los creyentes, es el dador de calma divina y protector contra la violencia. Iconográficamente es representado con un libro entre las manos o con rosas blancas, también se le identifica con una canasta de pan, símbolo de entendimiento espiritual.

El arcángel Jehudiel, según Réau, es el arcángel de la sabiduría celestial, de la comprensión y la enseñanza, portador del conocimiento oculto. Se le representa llevando consigo un látigo de tres tiras que remite a la Santísima Trinidad. Otros elementos simbólicos que puede llevar son el libro de la Vida o una corona de oro, que alude a la iluminación.

El arcángel Sealtiel es el intercesor y su atributo es la oración, es el fiel acompañante de los humanos que elevan sus oraciones al Eterno Creador. Es uno de los nueve regentes del Paraíso. Iconográficamente, se le plasma con un arma cortante, símbolo de sacrificio; también se le representa con el cáliz, la cruz, la custodia, la eucarística y el incienso; también aparece ataviado como guerrero o con instrumentos musicales.

¹⁵ Confrontar con Réau, 1999.

De este capítulo podemos ultimar que existen diferentes representaciones de los arcángeles, principalmente de la triada angelical que se incluye en las Sagradas Escrituras –Miguel, Gabriel y Rafael-, los cuales tuvieron mayor relevancia en el arte religioso. Dichas configuraciones artísticas fueron ejemplificadas en el presente estudio, desde las de origen europeo hasta las novohispanas, ejemplos que corresponden a la época medieval hasta llegar al siglo XVI y XVII, periodo en el que se focalizó la producción artística en la Nueva España durante la época colonial, para poder establecer una adecuada relación de la imagen de San Miguel en el arte novohispano y sus antecedentes.

Antes de continuar con la conclusión principal del proyecto de investigación, se consideró importante incluir otro ejemplo de búsqueda de identidad cultural que se dio en la región andina de América del Sur, nos referimos a los ángeles arcabuceros, dentro del tercer capítulo. Estos seres alados abarcan en su iconografía aspectos de la religión católica, sin embargo varias de estas series de ángeles virreinales y sus nombres no se encuentran en las Sagradas Escrituras ni han sido reconocidos oficialmente por la iglesia¹⁶. Su culto presupone una teología mística como expresa Mujica, enfatizando la naturaleza teomórfica del hombre. La difusión de su culto se dio en América del Sur, principalmente en Lima, el Alto Perú, Chile, Bolivia y en el norte argentino entre los siglos XVII y XVIII, destacándose como una manifestación pictórica diferente por poseer -armas o arcabuces y uniformes militares de la época virreinal- dentro del marco colonial andino.

Como Mujica dice, los artistas andinos que realizaron los lienzos de los ángeles arcabuceros se basaron en el manual militar *El ejercicio de las armas* de Jacob de Gheyn (1608), del cual muchas de las posturas y actitudes militares descritas corresponden a las representadas por los ángeles al coger, apuntar y disparar sus arcabuces¹⁷. Asimismo, José de Mesa menciona que también su representación militar se basó en *Los Fundamentos del arte militar* de Hexman en 1673¹⁸.

¹⁶ Confrontar con Mujica, 1992, p.XIX.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ José de Mesa, “Ángeles de Calamarca”, p. 45.

Los ángeles militares más sobresalientes son los que se encuentran en la iglesia de Calamarca, realizados en la segunda mitad del siglo XVII. Estos óleos pertenecen a una de las dos series del Maestro de Calamarca; la primera serie está compuesta de la representación tradicional de los ángeles de las Sagradas Escrituras y la segunda, en ángeles militares de los que podemos encontrar a Gabriel, Letiel, Laeiel y Uriel dentro de la misma iglesia, según expresa Loaiza. Existen otros lienzos de ángeles arcabuceros distribuidos por el Altiplano, uno de ellos se encuentra en una colección privada titulado Aspiel Apetus Dei y el otro, en el Museo Nacional de Arte de la Paz, bajo el nombre de Asiel Timor Dei que formaba parte de otra serie diferente a la de los ángeles de Calamarca.

Debido al impacto causado por la serie de ángeles arcabuceros, se extendió su culto y representación iconográfica hasta el norte de Argentina, donde se encuentran dos series, una en la iglesia de Uquía y la otra en Casabindo, ambas ubicadas en Jujuy. Asimismo, se hizo un encargo de una serie de varios ángeles desde Lima, Perú con destino a la Ermita de Nuestra Señora de Allende en Ezcaray, en la que encontramos diez óleos en total y que difieren, apunta José de Mesa, porque llevan el símbolo de las letanías. De esta serie encontramos también, cuadros del arcángel Miguel como figura central de adoración por parte de los fieles.

Para terminar, en el Museo de Bellas Artes de Salamanca se conservan tres series pertenecientes a los ángeles arcabuceros, expresa Casaseca, que constituyen una excepción dentro del panorama europeo. Constan de ocho lienzos agrupados en las tres series, la primera abarca cuatro, la segunda serie dos y la tercera otros dos. Todos ellos poseen características tradicionales de la escuela cuzqueña o mestiza, la diferencia con los de Calamarca es el tratamiento de los fondos con paisajes naturales en algunos cuadros y en otros realza el carácter realista del trópico autóctono, siempre manteniendo la originalidad artística.

Como conclusión, se logró comprender que la representación de los ángeles arcabuceros es una idiosincrasia mestiza puesto que no se conoce con claridad las implicaciones políticas y teológicas para su culto. Teresa Gisbert expresa que la difusión de esta serie angelical andina, estaba relacionada con las cofradías de los indios, que se reunían bajo el patrocinio de San Miguel.

Asimismo, podemos entender que el arcángel Miguel no sólo juega un papel muy importante en las manifestaciones artísticas, culturales y religiosas de la Nueva España y sobre todo en la Puebla de los Ángeles; sino también que tuvo determinada influencia en la región andina de América del Sur.

En el cuarto capítulo, se trató el caso particular de San Miguel que a diferencia de los otros arcángeles tiene características propias, goza de múltiples títulos y funciones de las cuales desempeña papeles a los que debe su enorme culto. Anteriormente se proporcionó la información más relevante de dicho arcángel, del que podemos concluir lo siguiente: su imagen ha sido objeto de veneración desde la antigüedad, frecuentemente se le plasma según sus diferentes funciones, lo podemos encontrar en el papel de psicopompo, jefe de las milicias celestiales, vencedor del demonio, al servicio de la Virgen María, en textos bíblicos como el Apocalipsis, etc. Esto se puede ver dentro de diversas obras artísticas en el arte europeo, desde el estilo gótico medieval hasta el periodo barroco, para posteriormente ser representado en la Nueva España, durante la época de la Colonia, siempre con un marcado acento religioso y del cual, su culto fue propagándose con el paso del tiempo en diferentes templos, para después convertirse en la figura simbólica de adoración y de influencia histórica en la identidad cultural, particularmente del Estado de Puebla en México.

En concreto, se han destacado las ideas principales de los primeros capítulos y su importancia para la realización de este trabajo de investigación, pues esto nos permitió tener una percepción más centrada en la problemática de la figura de San Miguel -jefe de las milicias celestiales- y la forma en cómo se adoptó su culto y adoración en la Puebla de los Ángeles. Llegando al punto culminante, hemos podido constatar cómo a través de la Historia del Arte, la iconografía de la imagen del arcángel Miguel gradualmente se fue adaptando a diferentes estilos artísticos desde su origen hasta el momento que compete a nuestro estudio: edad media, renacimiento, barroco europeo y barroco en la Nueva España. En el quinto capítulo es necesario comprender que, dentro de la consideración historiográfica de los países americanos, en el caso particular del Estado de Puebla y su reivindicación frente a los primeros embates del determinismo geográfico, se llevó a la práctica la fundación de esta nueva ciudad que tendría por nombre Puebla de los Ángeles, cuya creación se desprendió de la

coexistencia de dos discursos que enlazaron la figura de San Miguel. El primero señala que la creación de dicha ciudad se debió a un sueño de fray Julián Garcés, obispo de Tlaxcala, uno que tuvo en la víspera de la fiesta de los arcángeles San Miguel y San Gabriel; en su sueño se mostraba el emplazamiento de una nueva población delineada por unos ángeles que habían descendido del cielo, motivo por el cual la ciudad se llamaría “de los Ángeles”. Por su parte el teórico Germán List Arzubide señaló que la elección del nombre se debió a la relación que existía entre fray Julián Garcés y el monasterio español de Santa María de los Ángeles¹⁹, de esta forma la designación de Puebla se relacionaría con las nombradas *cartas pueblas*.

Existen múltiples divergencias en torno al nombramiento de la ciudad y de su fundación, de aquí se desprende el segundo discurso planteado por el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, quien menciona que la fundación se llevó a cabo cuando trasladaron un centro urbano al otro lado del Río San Francisco, del lado norte del Templo que erigió la orden Franciscana y donde se asentó el centro de la ciudad de Puebla²⁰, por tal razón se habla de una segunda fundación el día 29 de septiembre, fecha en que se celebran a los arcángeles. Teniendo un peso incuestionable en un debate histórico y como análisis central del presente proyecto, se pudo comprender que el arcángel Miguel estuvo presente desde la creación de Puebla, asociado al despertar de su devoción en varios lugares del territorio poblano. La veneración inició con la conquista espiritual que buscaba la cristianización e hispanización del indígena, como apunta la historiadora Alejandra Moreno Toscano²¹, fue un proceso de dominación colonial del siglo XVI que, en última instancia, se convertiría en occidentalización; por lo tanto comenzó una pausada transculturación, cada elemento cultural influyó en los otros y, en suma, este proceso dotó de sentido a un nuevo perfil sociocultural y artístico ligado a la religiosidad.

¹⁹ Véase: Hirschberg, J. (2000). “La fundación de Puebla de los Ángeles. Mito y realidad”. En Contreras, C. y M. A. Cuenya (Ed.), *Ángeles y constructores. Mitos y realidades en la historia colonial de Puebla (Siglos XVI-XVII)*. México: BUAP.

²⁰ Confrontar con Fernández de Echeverría y Veytia, M. (1992). *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado, p.13.

²¹ Moreno Toscano, A. (2003). “La era virreinal”. En *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, p.60.

Además, se generó una mezcla entre ambos tipos de pensamiento, el indígena y el europeo, hasta crear uno nuevo con una forma original de concebir la realidad, una identidad cultural naciente que se independizó de las dos culturas que le dieron origen a través de la iconografía religiosa, es así como la imagen del arcángel impuesta por los españoles se fija y se impone con tanta fuerza convirtiéndose en parte de la identidad criolla, instaurándose la figura de San Miguel como un componente fundacional en relación con el poder estatal emergente entre el mundo indígena y la Nueva España, erigiéndose en el centro del zócalo Angelopolitano una fuente en su honor como un símbolo del proceso de interculturalización y de aceptación por parte de los pobladores con respecto a esta imagen como uno de los Santos Patronos de la ciudad, conforme a los hechos historiográficos acaecidos.

El fenómeno identitario relacionado con San Miguel y su carácter fundacional, está asociado al despertar de su devoción sin ponerlo en cuestión, convirtiéndose en el modelo para el arte local y siendo esta la causa de su consagración en la Nueva España; por ello se le rindió culto a través de innumerables fiestas y rezos. La gran aceptación y simpatía que despertó, se tradujo en el culto y adoración dentro de los templos religiosos ubicados en diferentes zonas dentro del Estado de Puebla, estableciéndose un símil entre la venerada imagen del capitán de las milicias celestiales y la relación entre los indios -ya sean tlaxcaltecas, cholultecas, zapotecas, etc.- y españoles. Permitiendo crear una conciencia de especificidad que procuró acoger el proyecto ideológico a través de la religión imperante y de la identificación con los intereses de la sociedad poblana, que gracias a la representación del arcángel San Miguel en el campo artístico y que con esta marcada exposición del mestizaje, conllevó a la lectura de la ideología e identidad naciente de un pueblo integrando las aportaciones del arte tradicional e identificaciones parciales en imágenes propias a través de su devoción, constituyendo una parte importante del patrimonio del Estado de Puebla. Resulta de ello que hablar de “identidad”, implica una síntesis de realidades histórico-sociales, relacionados con un modo de ser y vivir cultural. Como explica Cruzvillegas, “Por identidad cultural no debe entenderse una estructura única e inamovible o impuesta, es más bien un proceso histórico y

cambiante; un proceso que se alimenta de la conciencia y la fuerza vital cotidiana de una sociedad”²².

De esta forma, a través de obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas que aún se conservan en los diferentes municipios en el Estado de Puebla, nos podemos transportar en la historia hasta la raíz cultural indígena de la Puebla de los Ángeles; de lo que se conjetura que la iconografía de San Miguel construye una identidad dinámica, una fuente importante de desarrollo, liberándose de la imagen del otro, del cual atañe su prestigio secular y de la remisión de su culto más allá de sus fronteras.

Cada etapa atendiendo a su contexto y periodo histórico a partir del siglo XVI al siglo XVIII en el Estado de Puebla, exigió la apropiación de sus vehículos expresivos. Es por esto que la sobrevivencia de la pintura devocional es parte esencial de los pobladores, visto con sentido secular también nos sugiere una cuestión de gusto propio que marca los elementos tradicionales que se originaron del proceso de hibridación cultural. Muestra de ello son las diferentes creaciones artísticas procedentes de varias Iglesias en la región de Puebla, con lo que “se hace evidente que, tanto las artes como las culturas no han dejado de mezclarse entre sí a lo largo de los tiempos más allá de cualquier frontera”²³.

Se muestra como evidencia la pintura religiosa en torno a los seres angélicos, en el caso de San Miguel Arcángel, la diversidad de obras implica la asimilación de los modelos y la transgresión de hacerlos sobrevivir por los artistas que lo concibieron, del mismo modo la trastocación de conceptos alegóricos europeos, y elementos devocionales netamente indianos, lográndose una notable síntesis entre las aportaciones de ambas culturas, la importancia que tuvo el primitivismo europeo y el papel que desempeñó la expresión artística en la búsqueda de las raíces que llevaron a la producción de un arte autóctono, es decir, con estilo propio.

Así encontramos figuras devocionales de San Miguel teñidas de un eclecticismo rico en cuanto a su iconografía e impregnadas de autenticidad, de acuerdo con el gusto de los locales, quienes se apropiaron de la imagen

²² Cruzvillegas, 1992, p.35.



²³ Gruzinski, 1999, p.40.

incorporándola a su identidad cultural e ideología, originada en el sincretismo de la cultura prehispánica y de la nueva moral católica impuesta durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El guerrero ígneo, capitán de las milicias celestiales, se convierte en símbolo de la identidad cultural que se ve reflejado en diversos municipios del interior del Estado de Puebla, que viven a su manera la fe católica y el fervor hacia una de las figuras más importantes para la gran mayoría de los mexicanos, San Miguel Arcángel.

Para terminar, es importante recalcar que las imágenes del arcángel Miguel aquí expuestas, son el fruto de la investigación analítica y de campo, de los templos ubicados en el Estado de Puebla que con la corroboración en los archivos del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), se obtuvo la información necesaria para lograr un análisis más preciso de la temática central de la presente tesis. Por lo tanto queda abierta la posibilidad de seguir investigando sobre este tema en otros municipios del Estado de Puebla.

APÉNDICE

FICHA 1


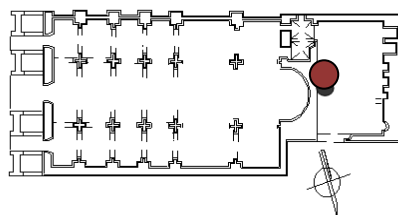
 INAH 		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	173
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	4 Sur y Palafox
Número	102
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Compañía
Custodio eclesiástico	R. José Venegas Licona
Custodio civil	Asención Poceros Pérez



Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Triunfo de la Iglesia guiada por San Ignacio
Autor	Mtro. Joseph Carnero
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	1700
Dimensiones: Ancho	7.10 m
Largo	6.10 m

Descripción:	
Se muestra a San Ignacio al centro del cuadro, guiando a la Iglesia de la Compañía sobre un barco de madera jalado por caballos. A su alrededor se observa ángeles en la parte superior, a su lado derecho se encuentra el arcángel San Miguel viste un traje de guerra con pechera, blusón azul y vestido rojo, sostiene una bandera y a su izquierda otro arcángel que porta una corona en la diestra. En la parte inferior se observan jesuitas y prisioneros encadenados.	
Estado de conservación	Se encuentra sobre el muro poniente de la Iglesia.
Características:	Las alas de San Miguel son multicolores en los bordes. Detrás del Arcángel se ve un resplandor. La obra tiene dos orificios del lado derecho inferior.


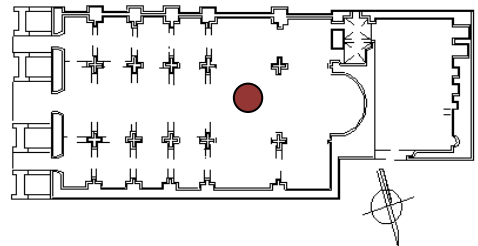
Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Karina de la Rosa Reyes 15 de Enero del 2005
Fecha	
Observaciones:	Posee un marco de yeso dorado con decoraciones
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra sobre el muro poniente de la Iglesia.
Croquis de ubicación:	


FICHA 2

 INAH 		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	077-c
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	4 Sur y Palafox
Número	102
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Compañía
Custodio eclesiástico	R. José Venegas Licona
Custodio civil	Asención Poceros Pérez
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura mural
Nombre de la pieza	Santísima Trinidad
Autor	Anónimo
Técnica de manufactura	Pintura al seco
Materia prima	Pintura
Época	S. XVII- XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-
Descripción:	
Representación de la Santísima Trinidad; Dios Padre, Dios hijo y el Espíritu Santo como una paloma blanca. Dios padre viste túnica blanca y manto dorado, Dios hijo porta túnica roja y en su mano derecha una cruz. En el lado inferior derecho ángeles con espadas vestidos de blanco. En el lado inferior izquierdo San Miguel Arcángel en combate tiene una espada en la mano derecha y su pie izquierdo esta sobre el cuerpo de Lucifer, a su lado un ángel vestido de blanco mirando hacia arriba. Observamos a un querubín ubicado al centro cargando al mundo.	
Estado de conservación	Regular.
Características:	En la parte izquierda donde se encuentra Jesús la pintura está desgastada. Además posee señales de humedad.

	
Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Karina de la Rosa Reyes
Fecha	15 de Enero del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Cúpula Central
Croquis de ubicación:	
	


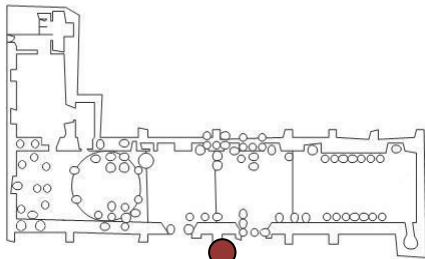
FICHA 3

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	1
	No. De catalogo	65
	No. De registro	-
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	Avenida Reforma y 3 norte
Número	150
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Santísima
Custodio eclesiástico	P. Constantino Narváez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Piedra
Época	S. XVII
Periodo	Barroco
Fecha	Entre 1670-1673
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:	
Fachada de cantera estilo barroco, la puerta principal está sobre un entablamento de líneas clásicas. Tiene la imagen de la Purísima Concepción. En el extremo se encuentra un campanario y tiene contrafuertes que dividen la fachada.	
Estado de conservación	Bueno.
Características:	En 1931 con motivo del cuarto Centenario de la fundación de Puebla, la fachada fue revestida de cantera, en el último tramo se cegó la ventana y se colocó un tablero de azulejos.

	
Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Angélica Pérez Ramos
Fecha	Noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal
Croquis de ubicación:	
	

FICHA 4

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	125
	No. De catalogo	65
	No. De registro	0097
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	Avenida Reforma y 3 norte
Número	150
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Santísima
Custodio eclesiástico	P. Constantino Narváez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Coronación de la Virgen María
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	Entre 1670-1673
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-

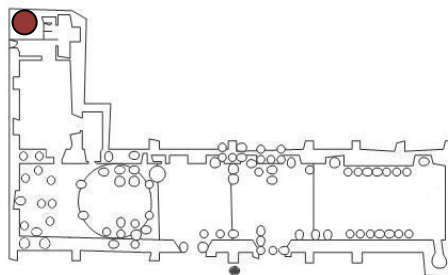


Descripción:
Se muestra a la Virgen María al centro, sobre nubes y acompañada de personajes angélicos. Porta en la mano una palma y con la otra, una azucena. Viste de blanco y manto azul. Se representa su coronación por la Santísima Trinidad que visten de azul, blanco y rojo. San Joaquín está del lado izquierdo, sentado junto el arcángel San Miguel, que viste azul, faldón blanco y capa roja.

Estado de conservación	Bueno.
Características:	San Miguel también porta un casco con plumas, a su lado San Joaquín lleva una corona en la mano. Al fondo arcángeles que portan palma y corona. A su lado San Juan lleva un libro y una pluma.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Angélica Pérez Ramos
Fecha	Noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Pasillo del segundo piso de la casa del padre.

Croquis de ubicación:



FICHA 5

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	27
	No. De catalogo	65
	No. De registro	0019
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	Avenida Reforma y 3 norte
Número	150
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Santísima
Custodio eclesiástico	P. Constantino Narváez
Custodio civil	-

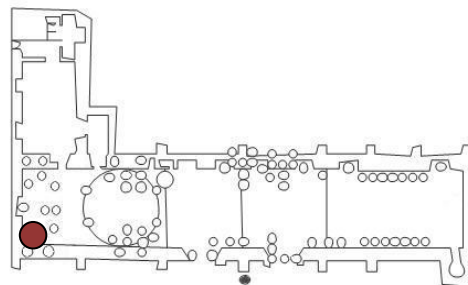
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	150 cm
Largo	150 cm




Descripción:	
Se muestra al arcángel San Miguel en la parte superior. Sostiene una espada en llamas. Viste su traje de guerra azul con cinturón ceñido a la cintura en colores dorados. Manto azul y capa roja, sobre su cabeza lleva un casco con plumas rojas y blancas.	

Estado de conservación	Bueno.
Características:	La pintura del cuadro está un poco desgastada.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Angélica Pérez Ramos
Fecha	Noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En la parte superior del altar principal.
Croquis de ubicación:	

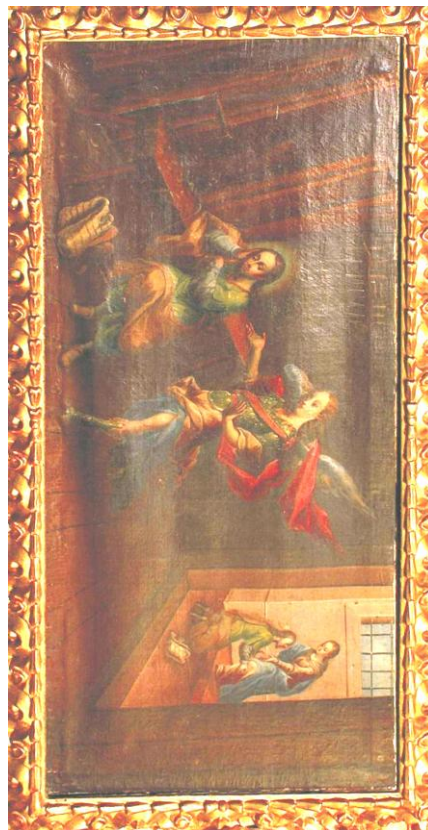


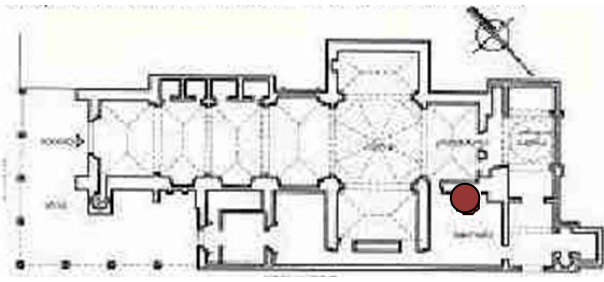
FICHA 6

 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	218
	No. De catalogo	63
	No. De registro	0072
	No. Derivado	0072-12/05



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo de la Virgen de la Soledad
Dirección	Esquina de la 2 sur y 13 oriente.
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Soledad
Custodio eclesiástico	P. Alfonso Niño
Custodio civil	Manuel Martínez Galindo

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	El sueño de San José
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	105 cm



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Salvador Muñoz Islas, Carlos Martínez Velasco
<p>En la escena de la izquierda se muestra San José arrodillado en un escalón ante la virgen María que está de pie. En el lado derecho, otra escena se presenta, San José se encuentra sentado durmiendo y a su lado, San Miguel que viste su ya conocido traje de guerra ornamentado, una capa roja y calza sandalias de media caña.</p>		Fecha	19 de agosto del 2003
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Predela, zona central.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Regular.		
Características:	Tiene un marco dorado, la pintura de la obra está un poco desgastada.		

FICHA 7

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	221
	No. De catalogo	63
	No. De registro	0072
	No. Derivado	0072-12/08

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo de la Virgen de la Soledad
Dirección	Esquina de la 2 sur y 13 oriente.
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Soledad
Custodio eclesiástico	P. Alfonso Niño
Custodio civil	Manuel Martínez Galindo

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	La adoración de los Pastores
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	50 cm
Largo	100 cm

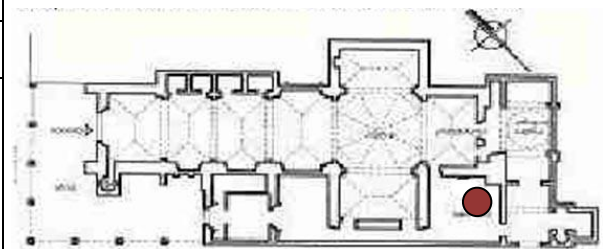


Descripción:


En el centro del cuadro está el niño Jesús sobre un pesebre, la virgen María se encuentra del lado derecho y a la izquierda San José, junto a él se ve al arcángel San Miguel arrodillado ante el niño. En ambos lados de la escena hay más personajes entre ellos hombres y mujeres que van adorar al niño.

Estado de conservación	Regular.
Características:	Tiene un marco dorado, la pintura de la obra está un poco desgastada.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Salvador Muñoz Islas, Carlos Martínez Velasco
Fecha	19 de agosto del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Predela, cuarta calle.
Croquis de ubicación:	

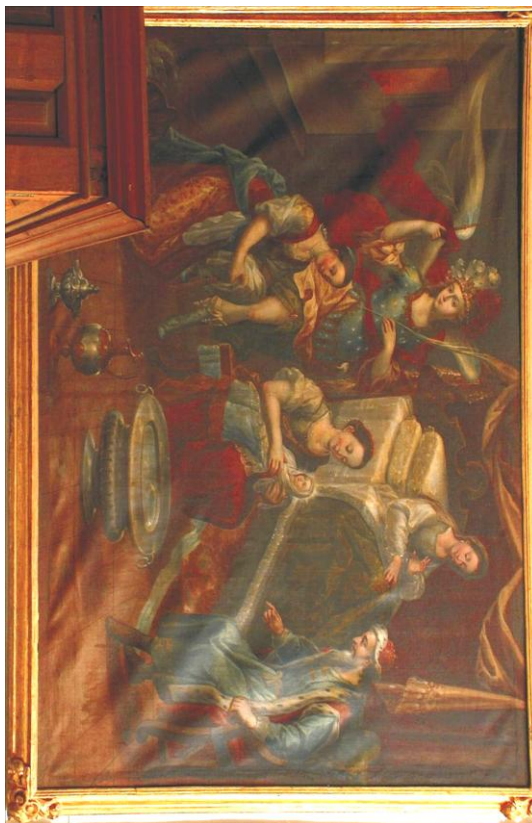


FICHA 8

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	222
	No. De catalogo	63
	No. De registro	0083
	No. Derivado	0083-12/08

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo de la Virgen de la Soledad
Dirección	Esquina de la 2 sur y 13 oriente.
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Soledad
Custodio eclesiástico	P. Alfonso Niño
Custodio civil	Manuel Martínez Galindo

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	El nacimiento de la Virgen María
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Período	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	210 cm
Largo	168 cm



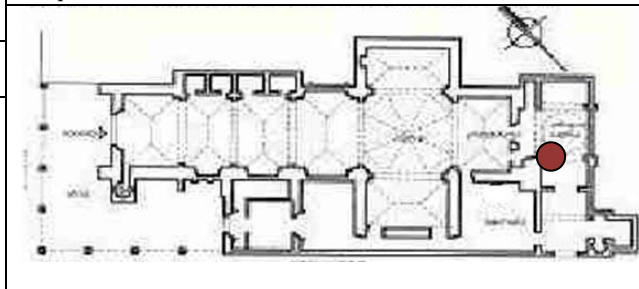
Descripción:

En el cuadro se ve a la derecha una mujer de rodillas y parado detrás de ella, San Miguel que viste su traje de guerra en azul, capa roja y yelmo con plumas blancas y rojas. En el centro está la Virgen recién nacida sostenida por una mujer. A la derecha está Santa Ana en una cama con dosel y por último, en la parte de abajo San Joaquín sentado en una silla.


Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	Tiene un marco de madera retocado y pintado.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Salvador Muñoz Islas, Carlos Martínez Velasco
Fecha	19 de agosto del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el muro poniente de la capilla anexa al templo.
Croquis de ubicación:	



FICHA 9

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	303
	No. De catalogo	63
	No. De registro	0114
	No. Derivado	-

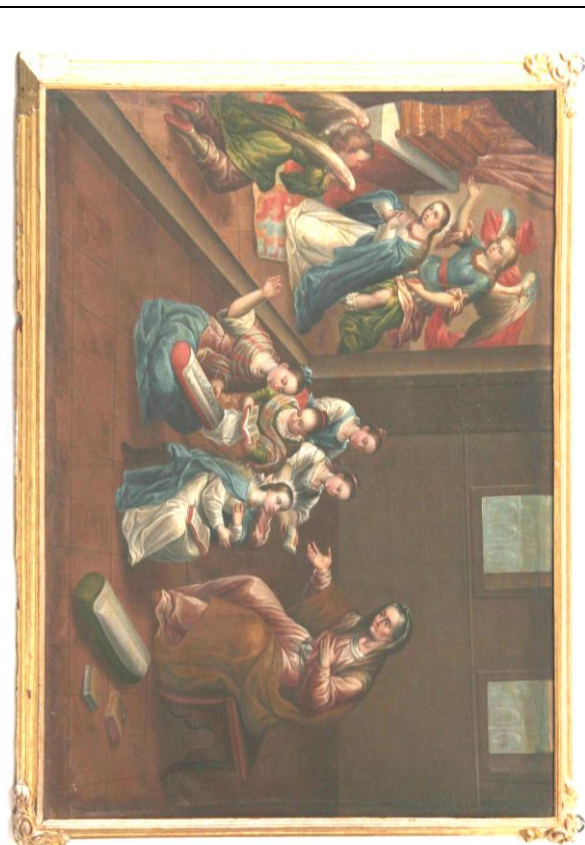
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo de la Virgen de la Soledad
Dirección	Esquina de la 2 sur y 13 oriente.
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	La Soledad
Custodio eclesiástico	P. Alfonso Niño
Custodio civil	Manuel Martínez Galindo

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	La Virgen María en oración confortada por ángeles y su educación
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	210 cm
Largo	168 cm

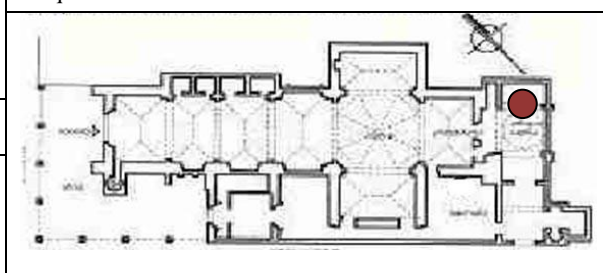
Descripción:

En el cuadro se ve a la derecha una escena donde está la virgen María recibiendo un mensaje del ángel que está frente de ella. Detrás de ella, el arcángel San Miguel que viste traje de guerra romano en color azul y capa roja, sobre su cabeza lleva plumas rojas de tamaño mediano. En el centro del cuadro, está la Virgen niña acompañada de otras cuatro jóvenes que atienden a una mujer que viste con túnica sencilla y manto café, sentada a su izquierda.



Estado de conservación	Regular.
Características:	Tiene un marco de madera en dorado.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Salvador Muñoz Islas, Carlos Martínez Velasco
Fecha	19 de agosto del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el muro poniente de la capilla anexa al templo.



FICHA 10

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	35
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle 2 oriente y 14 norte.
Número	S/n
Colonia	Barrio de la luz
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Luz
Custodio eclesiástico	P. Guillermo Hernández Flórez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Fachada principal
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Labrado de cantera.
Materia prima	Piedra de cantera, ladrillo y azulejo.
Época	S. XVIII-XIX
Periodo	-
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

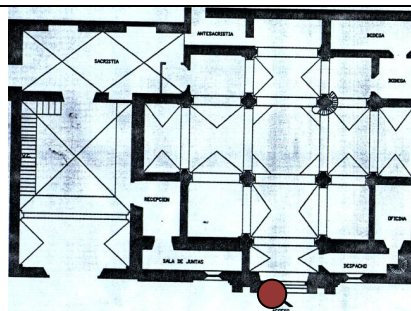


Descripción:	La fachada tiene tres cuerpos con tres calles. En los tableros están representadas imágenes de temas marianos; a la izquierda se observa a Santa Ana y la Virgen de Nuestra Señora de la Luz. Sobre las ventanas hay símbolos de la letanía, entre ellos, la palmera y la fuente. Del lado derecho se encuentra a San Joaquín y José bajo la advocación de Nuestra Señora con el ángel y el penitente. A su lado derecho se aprecian símbolos lauretanos, el árbol y el pozo.
--------------	---


Estado de conservación	Bueno.
Características:	En la fachada tiene 8 mosaicos distribuidos en tableros. Tiene 2 cuerpos en el frente; el primero, un arco triunfal con pilastras que soportan columnas dóricas, canaladuras y contra-canaladuras. Entre las calles, hay 2 esculturas de San Pedro y San Pablo

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Xochitl Juárez González
Fecha	30 de agosto del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Sobre la calle 2 Oriente.

Croquis de ubicación:



FICHA 11

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	35
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle 2 oriente y 14 norte.
Número	S/n
Colonia	Barrio de la luz
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Luz
Custodio eclesiástico	P. Guillermo Hernández Flórez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Madera tallada, estocada
Materia prima	Madera
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.00 m
Largo	1.80 m



Descripción:

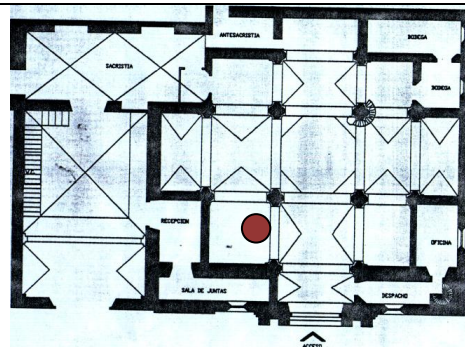
El arcángel San Miguel, viste traje de guerra, pechera dorada y sobre su hombro cae su capa roja. Tiene un faldón en color verde con detalles dorados. En su mano derecha porta una espada en llamas. Las alas son de color café, finamente talladas.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------



Características:	La escultura tiene detalles en dorado.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Marco Montes Ponce
Fecha	1 de octubre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Sobre un altar del lado izquierdo de la Iglesia.

Croquis de ubicación:



FICHA 12

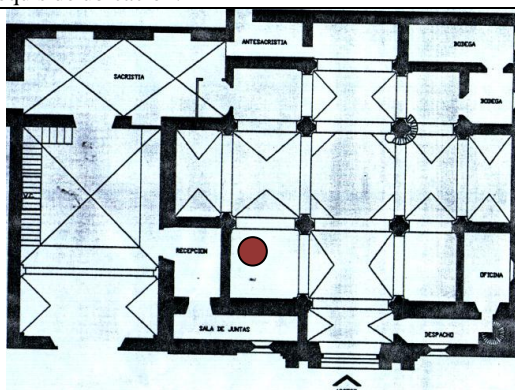
 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	35
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle 2 oriente y 14 norte.
Número	S/n
Colonia	Barrio de la luz
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Luz
Custodio eclesiástico	P. Guillermo Hernández Flórez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción: El arcángel San Miguel porta una cruz alta de pastoreo en su mano izquierda. La derecha la lleva vacía, viste traje de guerra azul, faldón y capa roja. Calza sandalias de tela azul. Tiene en su cabeza un casco con plumas rojas y blancas, sobre su cabellera rubia.	Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Marco Montes Ponce
	Fecha	1 de octubre del 2006
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	En el lado izquierdo del altar.
	Croquis de ubicación:	



Estado de conservación	Bueno.
Características:	El cuadro tiene un marco dorado en buenas condiciones.

FICHA 13

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0083
	No. Derivado	0083-9/06


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	7 Poniente y 16 de Septiembre
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de la Concepción
Custodio eclesiástico	Juan Calixto
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Templo
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, arcilla y cemento
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	-
Ancho	-
Largo	-



Descripción: Fachada estilo virreinal. Tiene un frontón recto y columnas con decoración salomónica.	Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: José Castilla González
	Fecha	Septiembre del 2006
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	Esquina de la 7 Poniente y 16 de Septiembre
	Croquis de ubicación:	
Estado de conservación Bueno.		
Características: La pintura de la fachada está retocada.		

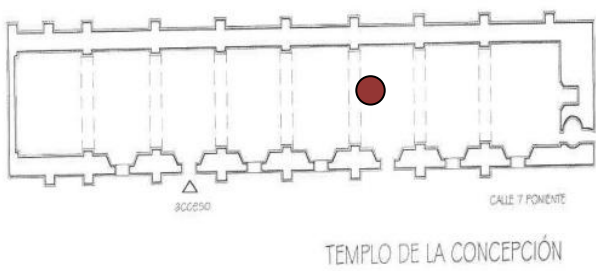
FICHA 14

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	84
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0076
	No. Derivado	0076-9/06


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	7 Poniente y 16 de Septiembre
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de la Concepción
Custodio eclesiástico	Juan Calixto
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	-
Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: 92-VII	Levantó: José Castilla González, José Mariscal F.
<p>San Miguel tiene en su mano derecha una espada flamígera, en la izquierda una cadena con la que tiene apresado al demonio. Tiene cabello rizado y rubio, viste túnica ocre, vestido verde y blusón azul. Tiene pechera azul con pequeñas estrellas. En su cintura lleva capa roja que baja por su cadera. Calza sandalias de media caña azules. Tiene sus pies sobre el prisionero.</p>		Fecha	Septiembre del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Coro alto de la iglesia, detrás del órgano en la parte central de la nave.
Estado de conservación		Croquis de ubicación:	
Regular.			
Características:		El cuadro no tiene marco.	

FICHA 15

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	120
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0086
	No. Derivado	0086-9/06

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	7 Poniente y 16 de Septiembre
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de la Concepción
Custodio eclesiástico	Juan Calixto
Custodio civil	-

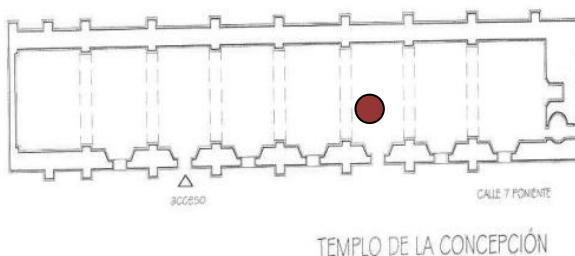
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-




Descripción:	
El arcángel San Miguel se encuentra en la parte superior, viste túnica blanca y manto verde, tiene cabello largo y no lleva tocado, tiene una espada en llamas. A su lado, se observa un brazo sosteniendo una flecha y abajo un dragón de 4 cabezas.	

Estado de conservación	Regular.
Características:	El cuadro no tiene marco, está desgastado.

Número de rollo/ Número de negativo: 92-VII	Levantó: José Castilla González, José Mariscal F.
Fecha	Septiembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el Coro alto del muro del evangelio.
Croquis de ubicación:	



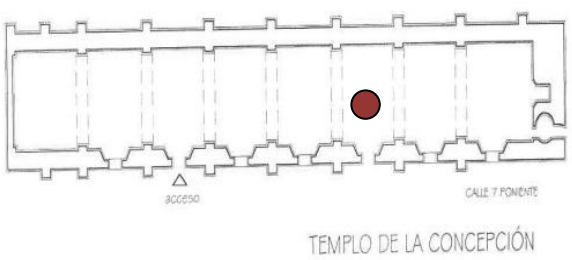
FICHA 16

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	107
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0083
	No. Derivado	0083-9/06


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	7 Poniente y 16 de Septiembre
Número	S/n
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de la Concepción
Custodio eclesiástico	Juan Calixto
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Moldeo
Materia prima	Escayola
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



<p>Descripción:</p> <p>El arcángel San Miguel viste túnica blanca con armadura azul. En su mano derecha lleva una espada flamígera. En su cabeza porta un yelmo con tres resplandores sobre su cabello largo y oscuro.</p>		Número de rollo/ Número de negativo: 92-VII	Levantó: José Castilla González, José Mariscal Flores
		Fecha	Septiembre del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	En el altar principal, en la parte superior al centro.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Bueno.		
Características:	La escultura está retocada.		

FICHA 17

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	54
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	3 sur
Número	701
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santa Inés del Monte Pulciano
Custodio eclesiástico	Roberto Acevedo y Paredes
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Templo
Nombre de la pieza	Fachada principal
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra de cantera y cemento
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	30 m
Largo	60 m



Descripción:

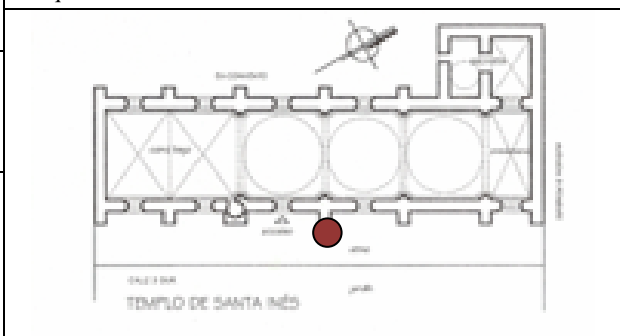
Fachada lateral del convento de monjas enclaustradas. Tiene arco de medio punto y jambas con adornos florales. Dos columnas toscanas de ambos lados sostienen el friso almohadado en el nicho central de la portada. Tiene una escultura de Santa Inés en el nicho de talavera.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------


Características:

El atrio tiene una reja de hierro empotrada en un labrín de concreto recubierto con petatillo y talavera poblana.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Karla Lara Ribio
Fecha	Abril-mayo del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Detrás del parque.



FICHA 18

 <p style="text-align: center;">INAH</p> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	135
	No. De catalogo	54
	No. De registro	0132
	No. Derivado	-

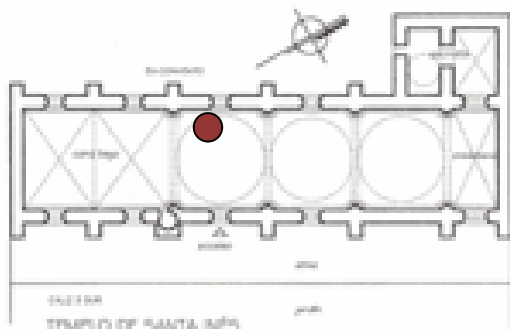
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	3 sur
Número	701
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santa Inés del Monte Pulciano
Custodio eclesiástico	Roberto Acevedo y Paredes
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Arcángeles
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-




Descripción: Los arcángeles se muestran de pie. En el lado derecho San Miguel con espada en mano, viste túnica blanca y capa roja. En el lado izquierdo San Uriel con la mano sobre el pecho, viste túnica roja y capa azul.	Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Sofía Montes Sánchez.
	Fecha	Abril-mayo del 2005
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	En el primer piso de la Sacristía.
	Croquis de ubicación:	

Estado de conservación	Regular.
Características:	Pintura mural, adherida al muro de la parte alta del primer piso de la Sacristía.



FICHA 19

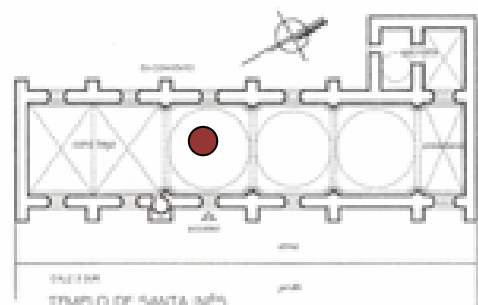
 <p>INAH</p> <p>INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p>FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	137
	No. De catalogo	54
	No. De registro	0134
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	3 sur
Número	701
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santa Inés del Monte Pulciano
Custodio eclesiástico	Roberto Acevedo y Paredes
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-



Descripción:	<p>Número de rollo/ Número de negativo</p> <p>Levantó: Sofía Montes Sánchez.</p> <p>Fecha</p> <p>Abril-mayo del 2005</p> <p>Observaciones:</p> <p>-</p> <p>Ubicación al interior del inmueble:</p> <p>En la Sacristía.</p> <p>Croquis de ubicación:</p>
Estado de conservación	Regular.
Características:	Pintura mural, adherida al muro de la parte alta de la Sacristía.

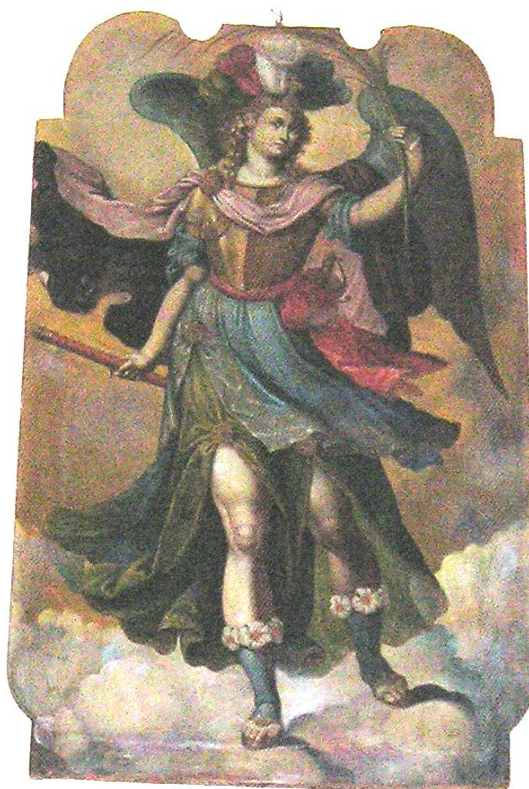


FICHA 20

<div style="text-align: center;">  INAH  </div> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	132
	No. De catalogo	54
	No. De registro	0129
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	3 sur
Número	701
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santa Inés del Monte Pulciano
Custodio eclesiástico	Roberto Acevedo y Paredes
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII- XIX
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:

San Miguel arcángel, viste su traje de guerra, con la pechera dorada. Tiene un faldón verde, manto azul y en su cintura un manto rojo. Sobre su cabello rizado y rubio lleva un casco de guerra con plumas blancas, verdes, azules y rojas. Calza sandalias de media caña azules con adornos florales. En sus manos lleva una barra de cilicio y una palma larga de trigo.

Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:

La pintura del cuadro está muy opaca y sin retoque. Fue extraída de un recuadro.

Número de rollo/ Número de negativo

Levantó: Sofía Montes Sánchez.

Fecha

Abril-mayo del 2005

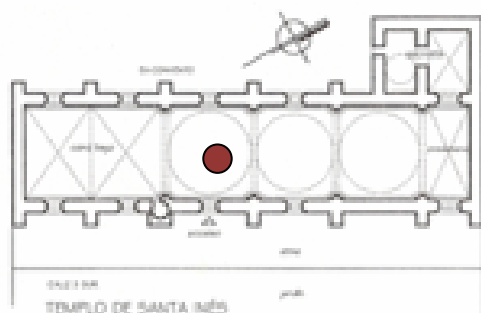
Observaciones:

-



Ubicación al interior del inmueble:

En la Sacristía.

Croquis de ubicación:



FICHA 21

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	1
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0001
	No. Derivado	-

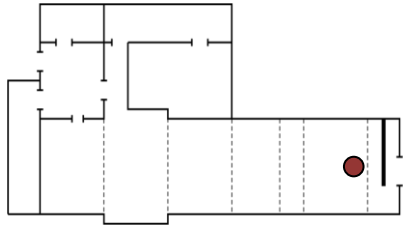
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Puebla
Localidad	Puebla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	3 Norte y 12 Poniente
Número	1201
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santa Rosa de Lima
Custodio eclesiástico	Rogelio Montenegro Quiroz
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Pintura del Coro Alto
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-





Descripción: La obra está inspirada en la cúpula del Altar de los reyes ubicada en la Catedral, alude a la Asunción de la Virgen a los cielos, que es recibida por la Santísima Trinidad. Se ven a San Joaquín y Santa Ana, San Juan Bautista, San José, San Pedro, San Francisco, Moisés, Adán entre otros personajes. También se observan ángeles que rodean al arcángel San Miguel, y a los otros seis espíritus que están delante de Dios.	
Estado de conservación	Regular.
Características:	La pintura está restaurada.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Ubicación anterior: bóveda del Coro de la Iglesia. Actualmente: museo de Sta. Rosa.

Croquis de ubicación: 	
--	--

FICHA 22

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	127
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepeaca
Localidad	Tepeaca
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Morelos norte
Número	107
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís Tepeaca
Custodio eclesiástico	Rafael Espinoza Rojas
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Templo
Nombre de la pieza	Fachada principal
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Mampostería. Piedra
Época	S. XVI
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	30 m
Largo	60 m



Descripción:

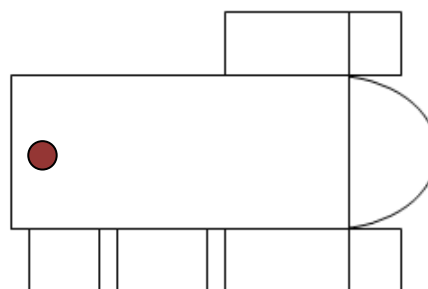
La fachada está formada por tres secciones; la entrada principal que tiene un arco de medio punto, a los lados columnas estriadas que sostienen el entablamento y están rematadas por pináculos. Tiene una ventana coral con medias, coronada por un remate mixtilíneo.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------



Características:

En la sección lateral de la fachada presenta ventanas de arco de medio punto con molduras rematadas con un medallón.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En la calle Morelos.
Croquis de ubicación:	



FICHA 23

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	101
	No. De catalogo	127
	No. De registro	0078
	No. Derivado	0078-07/05

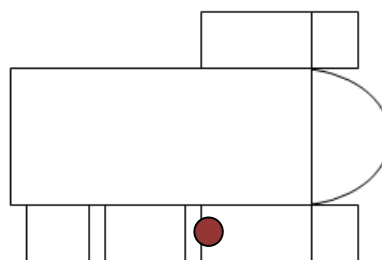
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepeaca
Localidad	Tepeaca
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Morelos norte
Número	107
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís Tepeaca
Custodio eclesiástico	Rafael Espinoza Rojas
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.38 m
Largo	1.36 m




Descripción:	Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: María del Rosario Clemente
<p>El arcángel San Miguel, viste su traje de guerra, viste de color verde y lleva una capa roja. Lleva casco, botas, porta un escudo y una vara flamígera. Sobre su cabeza tiene un penacho con varias plumas.</p>	Fecha	17 de octubre del 2002
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	-
	Croquis de ubicación:	En la capilla del Carmen.

Estado de conservación	Regular
Características:	La pintura está desgastada, el cuadro tiene un marco dorado.



FICHA 24

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	111
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepeaca
Localidad	Tepeaca
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	Bulevard Cuahutemoc y 10 Oriente
Número	-
Colonia	Barrio de San José
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís Tepeaca
Custodio eclesiástico	Rafael Espinoza Rojas
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Fachada
Nombre de la pieza	Capilla de San José
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Mampostería y argamasa
Época	S. XVIII
Periodo	Barroco
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-

Descripción:

La fachada de la capilla tiene un arco y un alfiz formado por pilastras, una ventana en el coro del frontón como remate. En las enjutas del arco principal hay dos esculturas de ángeles en argamasa. La columna que se ve en la entrada está elaborada en argamasa con decoración salomónica.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

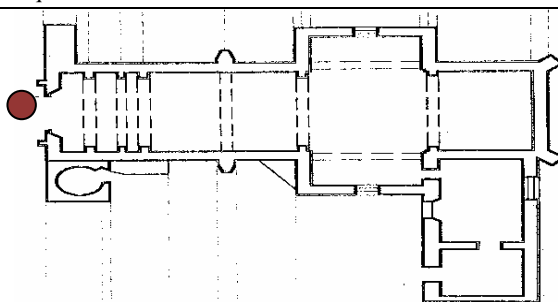
Características:

En la sección lateral de la fachada presenta ventanas de arco de medio punto con molduras rematadas con un medallón.




Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Rosario Clemente Salamanca.
Fecha	9 de noviembre del 2002
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entre el Bulevard Cuahutemoc y 10 Oriente.

Croquis de ubicación:



FICHA 25

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	09
	No. De catalogo	111
	No. De registro	0008
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepeaca
Localidad	Tepeaca
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	Bulevard Cuahatemoc y 10 Oriente
Número	-
Colonia	Barrio de San José
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís Tepeaca
Custodio eclesiástico	Rafael Espinoza Rojas
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Barroco
Fecha	80 cm
Dimensiones: Ancho	1.42 m
Largo	-

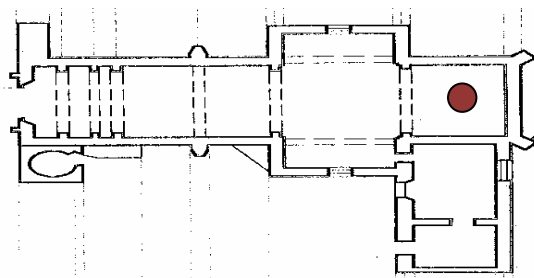
Descripción:	
<p>El arcángel San Miguel está de pie, lleva una espada en su mano derecha y una palma o pluma en la izquierda. Porta una corona sobre su cabeza. Calza sandalias de media caña en sus pies. En su indumentaria lleva el sol y la luna. Al fondo se ve una ciudad.</p>	

Estado de conservación	Regular.
Características:	<p>El cuadro no tiene marco, la tela está carcomida en las orillas y no tiene pintura en la parte inferior.</p>



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Rosario Clemente Salamanca.
Fecha	9 de noviembre del 2002
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En la Sacristía.

Croquis de ubicación:



FICHA 26

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	02
	No. De catalogo	248
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-


Tema	Religioso
Tipo de objeto	Iglesia
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Mampostería y piedra
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	19 m.



Descripción:	<p>La fachada es de estilo barroco, tiene pilastras de argamasa acanaladas. El frontón está rematado con dos pináculos. Tiene una ventana de coral con jambas labradas en piedra gris y adornos florales, con arco de medio punto. En la fachada se encuentra un nicho con una escultura de Santiago Apóstol.</p>
Estado de conservación	Bueno.
Características:	Sobre el lienzo de la fachada hay dos óculos uno de cada lado. Las torres de la Iglesia tienen dos campanarios.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Sobre la 2 sur.
Croquis de ubicación:	

FICHA 27

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	95
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0036
	No. Derivado	0036-03/01

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Virgen del Apocalipsis
Autor	Bitoriano Ximénez
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	3.80 m
Largo	2.57 m



Descripción:	<p>En el cuadro se muestra la Virgen de pie sobre una luna apoyada en un globo terráqueo. La Virgen viste túnica blanca y manto azul, tiene alas desplegadas de color rojo, blanco y azul. En la parte superior de la pintura se ve a Dios Padre con un cetro en la mano y al lado izquierdo, está San Miguel arcángel portando una espada o lanza en su mano derecha y un escudo en la izquierda. En la parte inferior está San Juan Evangelista vestido de rojo u un dragón de siete cabezas.</p>
Estado de conservación	Bueno.
Características:	En la parte inferior derecha tiene el nombre del autor de la obra: Bitoriano Ximénez.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Muro derecho del transepto.

Croquis de ubicación:	
-----------------------	--

FICHA 28

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	95
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0036
	No. Derivado	0036-03/01

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Retablo
Nombre de la pieza	Virgen del Apocalipsis
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y pintura
Materia prima	Madera, tela y óleo
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	4.20 m
Largo	6.15 m

Descripción:

Retablo dedicado a la Virgen del Apocalipsis. Realizado de madera ensamblada dorada y tallada, al centro está la pintura donde está representada la Virgen, San Miguel entre otros personajes.

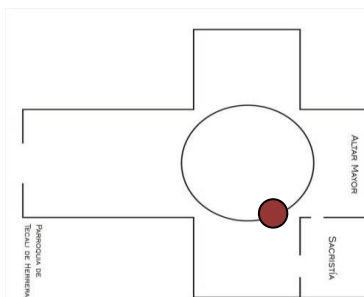
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:

El marco está tallado en madera, recubierto con pintura dorada.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Muro derecho del transepto.
Croquis de ubicación:	



FICHA 29

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	53
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0015
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	0015-14/09

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.25 m
Largo	55 m

Descripción:

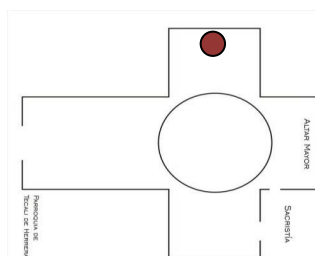
San Miguel está de pie sobre cuatro querubines, lleva vestidura de guerra con bandas sobre el pecho. Las alas están abiertas en diferentes colores. Calza sandías doradas con broche al frente. Sobre la cabeza lleva un sombrero. Todo el ropaje se encuentra cubierto de arabescos.

Estado de conservación	Regular.
Características:	El arcángel está deteriorado en la pintura.





Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Al fondo del ventanal, en la parte central del remate del retablo.

Croquis de ubicación:



FICHA 30

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	160
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0057
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	60 m
Largo	1.50 m

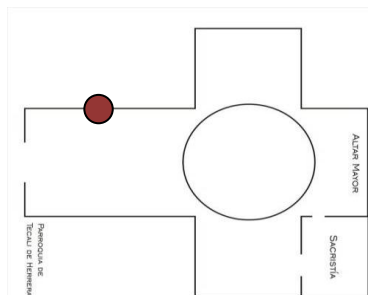
Descripción:	
<p>El arcángel San Miguel está de pie. Lleva su traje de guerra con coraza, estofado. Porta una banda dorada, calza sandalias de media caña de color azul. Sus cabellos están tallados en la misma pieza.</p>	

Estado de conservación	En mal estado de conservación.
------------------------	--------------------------------

Características:	La escultura del arcángel San Miguel se encuentra muy deteriorada. Tiene la mano izquierda rota, probablemente falta su lanza. Le falta un pedazo en la base.
------------------	---



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el Coro alto.
Croquis de ubicación:	



FICHA 31

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	138
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0046
	No. Derivado	0046-11/06

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Las Ánimas.
Autor	Nicolás Lozano
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	2.93 m
Largo	4.50 m



Descripción:

Representación de las ánimas del purgatorio; en el centro está San Miguel arcángel, al lado izquierdo San Gabriel y del lado derecho San Rafael, ambos llevan atributos. En la parte superior está la Santísima Trinidad, de su lado izquierdo Santa Ana y la Virgen, del lado derecho San José y San Joaquín. En la parte inferior están representados personajes del purgatorio, dos monjes y los donadores.

Estado de conservación

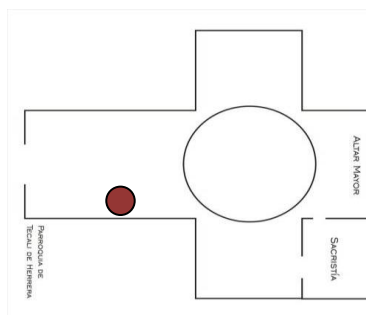
En mal estado de conservación.

Características:



El cuadro tiene la pintura desgastada, no tiene marco. Está realizada a devoción de D D. Diego Silvestre D su esposa Doña D. Isabel X Melo. Avolas (advocación) Solano. F.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Pintura central del retablo de las ánimas.

Croquis de ubicación:



FICHA 32

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	132
	No. De catalogo	248
	No. De registro	0046
	No. Derivado	0046-11/06

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tecali de Herrera
Localidad	Tecali de Herrera
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Sur
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	Francisco Ruiz León
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Retablo
Nombre de la pieza	Retablo del Juicio Final
Autor	Nicolás Lozano
Técnica de manufactura	Ensamble
Materia prima	Madera
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	5.45 m
Largo	9 m

Descripción:	
<p>El retablo está compuesto por predela, columnas de estilo estípite, en su primer tramo. En el segundo cuerpo tiene columnas de estilo salomónico. La pintura central representa al purgatorio, en la parte central está San Miguel arcángel, a su lado derecho San Gabriel. En la parte superior central la Santísima Trinidad. En el lado izquierdo Santa Ana y la Virgen, del lado derecho San José y San Joaquín.</p>	

Estado de conservación	En mal estado de conservación.
Características:	Retablo de madera estofada.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Segunda bóveda del lado derecho antes del presbítero.

Croquis de ubicación:	

FICHA 33

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	1
	No. De catalogo	09
	No. De registro	-
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Parroquia
Dirección	3 Oriente y 16 de Septiembre
Número	2
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Parroquia de San Andrés
Custodio eclesiástico	Anastasio Juárez Herrera
Custodio civil	Teódulo Rodríguez Tecuatl

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción: En el primer cuerpo de la fachada se encuentra la puerta dintelada. En el segundo cuerpo está la ventana del coro con un vitral. El tercer cuerpo se encuentra como remate de San Andrés crucificado.		Número de rollo/ Número de negativo Levantó: Masiel López Muñoz
		Fecha 20 de julio del 2004
		Observaciones: -
		Ubicación al interior del inmueble: 3 Oriente, esquina 16 de Septiembre.
		Croquis de ubicación:
Estado de conservación	Bueno.	
Características:	Tiene dos torres adosadas a la fachada.	

FICHA 34

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	4
	No. De catalogo	09
	No. De registro	0001
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Parroquia
Dirección	3 Oriente y 16 de Septiembre
Número	2
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Parroquia de San Andrés
Custodio eclesiástico	Anastasio Juárez Herrera
Custodio civil	Teódulo Rodríguez Tecuatl

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Juicio Final
Autor	Pascual Pérez
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	3 m
Largo	5 m

Descripción:

En esta obra se representa el Juicio Final, donde aparecen la Gloria, el Cielo y los Arcángeles, entre ellos San Miguel arcángel al centro, viste traje de guerra romano en color azul y capa roja. Esta obra muestra la escena de la resurrección de los muertos.

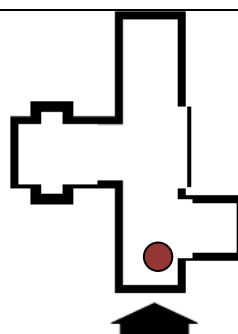
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:	Cuadro de medio punto. Predominan los tonos azul y ocre.
------------------	--





Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Masiel López Muñoz
Fecha	20 de julio del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal al lado izquierdo.

Croquis de ubicación:



FICHA 35

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	1
	No. De catalogo	04
	No. De registro	-
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Parroquia
Dirección	5 Sur
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	San Miguelito Xochilmehuacán
Custodio eclesiástico	Irineo Tome Cuatle
Custodio civil	David Cuaxilao

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

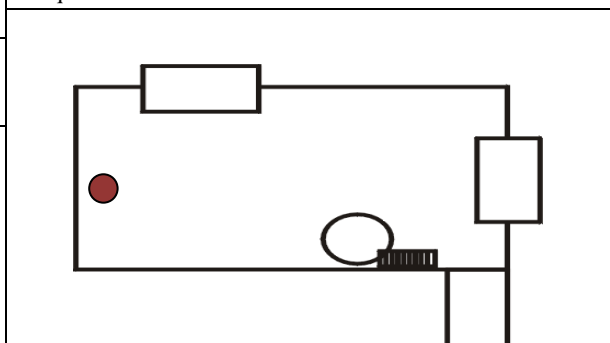
Descripción:

La fachada posee un lienzo liso. La entrada principal es un arco de medio punto, enmarcado con pilastras adosadas al muro. La imposta del arco tiene una moldura y jamba lisa. Posee enjuntas lisas y termina con un entablamiento.



Estado de conservación	Bueno.
Características:	La fachada tiene molduras en la parte superior y un vitral enmarcado por dos pilastras. El entablamiento está coronado por una cruz.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Margarita Castillo Huerta
Fecha	2 de septiembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal.



FICHA 36

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	14
	No. De catalogo	04
	No. De registro	0012
	No. Derivado	-


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Parroquia
Dirección	5 Sur
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	San Miguelito Xochilmehuacán
Custodio eclesiástico	Irineo Tome Cuatle
Custodio civil	David Cuaxiloa

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Margarita Castillo Huerta
<p>La escultura de San Miguel está hecha en madera estofada. Viste ropa sobrepuesta con armadura. En la mano derecha lleva una espada y en la izquierda una caña de procesión. Lleva corona con plumas de color verde, blanco y rojo.</p>		Fecha	2 de septiembre del 2004
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Altar mayor, al centro.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Bueno.		
Características:	La escultura tiene cabello natural, con ojos de vidrio y una base en forma de nubes. Tiene los rasgos finos.		

FICHA 37

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	1
	No. De catalogo	07
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Ex Convento de Dieguinos
Dirección	-
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Parroquia de Santo Niño
Custodio eclesiástico	Irineo Tome Cuatle
Custodio civil	Edgar Pérez Palacios

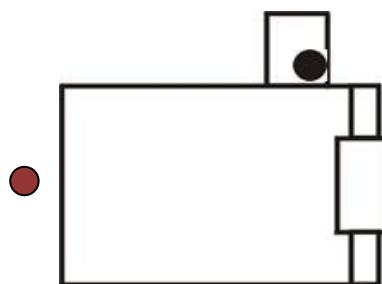
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XX
Periodo	-
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-
Descripción:	

La fachada posee un lienzo liso. Tiene columnas de estilo salomónicas, roleos, caracoles. Tiene un notable contrafuerte en la esquina derecha, rematando con la escultura de un ángel en un trono decorado con flores y tallos. Las pilastras y los arcos están adornadas con ángeles y rostros, no están policromadas.


Estado de conservación	Bueno.
Características:	La fachada tiene una cúpula ochavada entre la bóveda del Coro. En el ciprés cuelga una pintura de un Cristo del siglo XVIII.



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Margarita Castillo Huerta
Fecha	23 de septiembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal, del lado izquierdo.
Croquis de ubicación:	



FICHA 38

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	4
	No. De catalogo	07
	No. De registro	0001
	No. Derivado	-

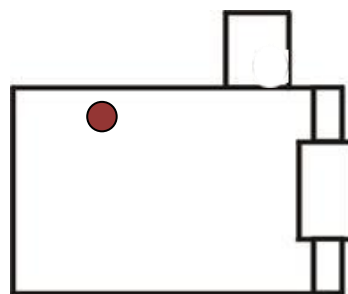
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Ex Convento de Dieguinos
Dirección	-
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Parroquia de Santo Niño
Custodio eclesiástico	Irineo Tome Cuatle
Custodio civil	Edgar Pérez Palacios

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1 m
Largo	1.5 m



Descripción:	Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Margarita Castillo Huerta
<p>El arcángel se encuentra de pie, viste traje de guerra romano de color azul con una banda en color rojo. Sandalias de media caña y sostiene con su mano una cruz, y con la otra una balanza. Rodeando su mano derecha se encuentran las palabras: "O.IVTDE.VS"</p>	Fecha:	23 de septiembre del 2004
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	Lado izquierdo de la nave, en la parte superior.
	Croquis de ubicación:	

Estado de conservación	Bueno.
Características:	En la parte derecha del cuadro tiene la fecha del año en que se hizo: 1737.



FICHA 39

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA			
		Folio	1
		No. De catalogo	03
		FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	
No. De registro		-	
No. Derivado		-	

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	5 Oriente y 2 Sur
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de la Santísima Trinidad
Custodio eclesiástico	Héctor Sánchez S.
Custodio civil	Gabriel Sólis

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XVII-XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	8.5 m
Largo	17 m

La fachada tiene un arco de medio adintelado. Tiene enjutas lisas, un entablamento con un friso ornamentado y cornisa coronada por pináculos. En la parte superior hay una ventana y sobre de esta dos cruces.

Estado de conservación: Bueno.

Características: En los remates de las pilastras, se muestran los anagramas de Cristo y la Virgen. En el friso se lee "OH SANTÍSIMA TRINIDAD ERES UN SOLO DIOS"

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Heidi Jazmin Serrano Aquino
Fecha:	9 de noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.

Croquis de ubicación:

FICHA 40


INAH			
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		Folio	17
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		No. De catalogo	03
		No. De registro	0008
		No. Derivado	0008-09/07

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Andrés Cholula
Localidad	San Andrés Cholula
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	5 Oriente y 2 Sur
Número	S/N
Colonia	San Andrés
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de la Santísima Trinidad
Custodio eclesiástico	Héctor Sánchez S.
Custodio civil	Gabriel Sólis

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.5 m
Largo	2 m

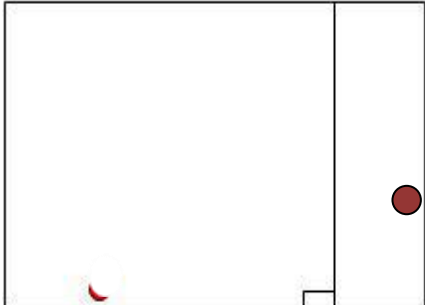
Descripción:

Se muestra a San Miguel de pie, sobre almas del purgatorio. Calza botas de color azul. Su vestimenta es verde, tiene una túnica y manto rojo. Tiene su mano derecha sobre la espada y en la izquierda una palma. Tiene alas pequeñas y facciones finas, cabello rubio y risado.




<p>Número de rollo/ Número de negativo</p> <p>Fecha:</p> <p>Observaciones:</p> <p>Ubicación al interior del inmueble:</p> <p>Croquis de ubicación:</p>	<p>Levantó: Heidi Jazmin Serrano Aquino</p> <p>9 de noviembre del 2006</p> <p>-</p> <p>En el retablo al lado derecho del primer cuerpo. En la tercera calle</p>
--	---

Estado de conservación	Se encuentra en mal estado.
Características:	La pintura del cuadro está muy deteriorada y la tela del mismo está rota.



FICHA 41

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	1
	No. De catalogo	47
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

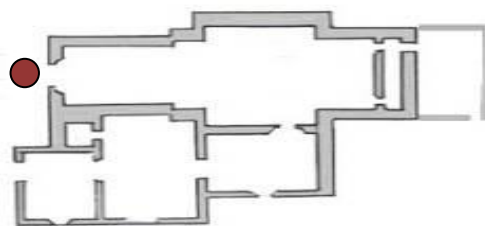
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	12 Poniente entre la 2 y 4 Sur
Número	S/N
Colonia	San Miguelito
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Parroquia de San Miguelito
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia
Custodio civil	Antonia Juárez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	-
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	10 m
Largo	13.70 m





Descripción: La fachada tiene un arco de medio punto sostenido por jambas sin tallar en cantera gris. La parte superior del arco es lobulado con molduras. Sobre el arco, se encuentra una escultura de San Miguel, en el segundo cuerpo una ventana de coral. La torre de la derecha tiene bóveda y capulín.	Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Lucía Lerma Labardini, José Ángel Ávila
	Fecha:	Julio del 2009
	Observaciones:	-
	Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal.
	Croquis de ubicación:	

Estado de conservación	Bueno.
Características:	La iglesia se encuentra sobre una pequeña pirámide.



FICHA 42

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	76
	No. De catalogo	47
	No. De registro	0068
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	12 Poniente entre la 2 y 4 Sur
Número	S/N
Colonia	San Miguelito
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Parroquia de San Miguelito
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia
Custodio civil	Antonia Juárez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	El demonio y
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla en colorín
Materia prima	Madera estocada y vidrio
Época	S. XVI-XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.3 m
Largo	2.4 m



Descripción:

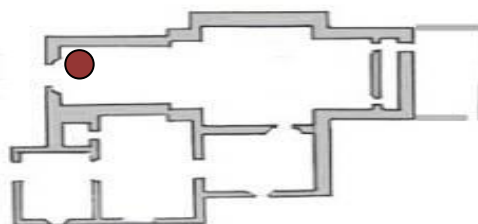
La fachada tiene un arco de medio punto sostenido por jambas sin tallar en cantera gris. La parte superior del arco es lobulado con molduras. Sobre el arco, se encuentra una escultura de San Miguel, en el segundo cuerpo una ventana de coral. La torre de la derecha tiene bóveda y capulín.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------


Características:	La iglesia se encuentra sobre una pequeña pirámide.
------------------	---

Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Lucía Lerma Labardini, José Ángel Ávila
Fecha:	Julio del 2009
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Dentro de la iglesia.

Croquis de ubicación:



FICHA 43

 INAH  <p>INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p>FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	01
	No. De catalogo	14
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Zócalo
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla Real de Naturales
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia Zúñiga
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Capilla Real
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, cal y arena.
Época	S. XVI
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



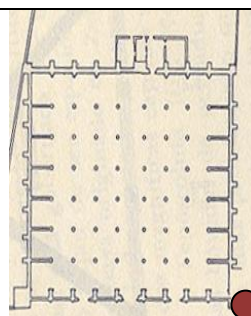
Descripción:

La capilla Real originalmente era una capilla abierta. Es de planta rectangular, tiene pilares octagonales con capiteles de estilo dórico y perfil clásico. Los fustes de la nave son cilíndricos.


Estado de conservación	Regular.
Características:	La Capilla tiene en total nueve naves de norte a sur y siete naves de oriente a poniente.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha:	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal de la Capilla, enfrente del atrio.

Croquis de ubicación:



FICHA 44

 <p style="text-align: center;">INAH</p> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	32
	No. De catalogo	14
	No. De registro	0026
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Zócalo
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla Real de Naturales
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia Zúñiga
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	La Santísima Trinidad
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	1732
Dimensiones: Ancho	570 cm.
Largo	330 cm.

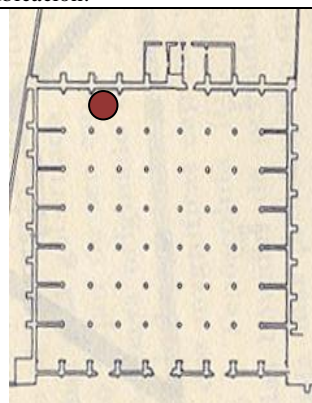


Descripción:
En la parte superior central del cuadro, están sentados sobre nubes tres Jesucristo, cada uno con un elemento. Debajo de ellos querubines y también se ve el Espíritu Santo en uno de ellos plasmado en el pecho con la imagen de la paloma blanca. Tienen vestimentas en color blanco y manto rojo. En la izquierda se ve San José vestido de verde y ocre, con un báculo de pastoreo en su mano. Detrás de él hay un niño cargado por un ángel sobre una nube. También se ve al arcángel San Miguel que lleva la cabellera rizada y una corona dorada con plumas. Viste su traje de guerra azul rey, banda y capa roja, lleva una espada. Se ven otros personajes angélicos.



Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	El bastidor se encuentra roto en la parte superior, y la obra presenta desgaste de pintura.
------------------	---

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha:	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Sobre el muro izquierdo de la capilla del fondo a la izquierda.
Croquis de ubicación:	



FICHA 45


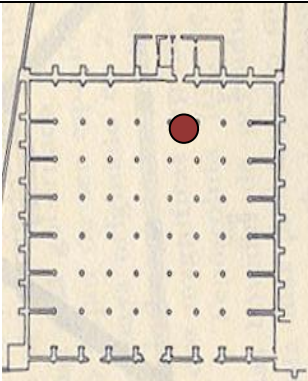
 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	94
	No. De catalogo	14
	No. De registro	0076
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Zócalo
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla Real de Naturales
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia Zúñiga
Custodio civil	-


Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	90 cm.
Largo	160 cm.

Descripción:	
Escultura de San Miguel tallada en madera, con gesto piadoso y talle alargado. Tiene cabello oscuro sin ningún tocado. Sus alas son de color plateado, viste túnica roja y adornos de varios colores, calza sandalias café que rematan en un moño. Está de pie sobre una nube blanca que tiene rostros de pequeños ángeles.	
Estado de conservación	Bueno.
Características:	La escultura tiene desgastada la pintura en su ropaje.

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha:	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra ubicado a la izquierda del altar del ciprés.
Croquis de ubicación:	

FICHA 46

 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	12
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	4 Sur entre 19 y 17 Oriente
Número	S/N
Colonia	Barrio de San Pablo Tecamac
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Pablo Tecamac
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia
Custodio civil	Antonio López Toxqui

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	-
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-

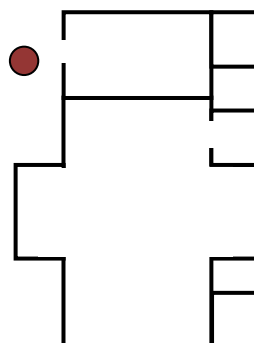
Descripción:	
<p>La fachada está hecha de piedra y argamasa. Tiene un arco de medio punto con dovelas de cantera, una puerta de madera y clavos de bronce. Posee dos columnas lisas y dos medias que sostienen el entablamiento y un juego de comisas. Tiene un campanario rústico, en el segundo cuerpo y el tercero tienen argamasa. Remata en una linternilla con una cruz de metal.</p>	

Estado de conservación	Bueno
Características:	La fachada tiene diseños geométricos y roleados en la base de las pilastras. En las columnas tiene relieves florales.




Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Eusebio Urbina Flores
Fecha	15 de noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación:	Entrada del atrio.

Croquis de ubicación:



FICHA 47

<div style="text-align: center;">  INAH  </div> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	48
	No. De catalogo	12
	No. De registro	0042
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	4 Sur entre 19 y 17 Oriente
Número	S/N
Colonia	Barrio de San Pablo Tecamac
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Pablo Tecamac
Custodio eclesiástico	Rafael Amador Tapia
Custodio civil	Antonio López Toxqui

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel
Autor	Juan López S.
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	1700
Dimensiones:	
Ancho	1.06 m
Largo	2.20 m

Descripción:
El Arcángel San Miguel porta un casco con plumas de color verde, azul, rojo y amarillo. Sus vestimentas tienen movimiento, cuenta con un peto en color azul con dos símbolos a la altura de su pecho. Un faldón en color rojo y debajo un ropaje de color verde. Posee sandalias de media caña doradas, con el pie izquierdo levemente levantado sobre una nube. Sus alas tienen tonalidades entre azul, rojo y verde. En la mano derecha lleva una vara y en la mano izquierda porta una hoja de palma.

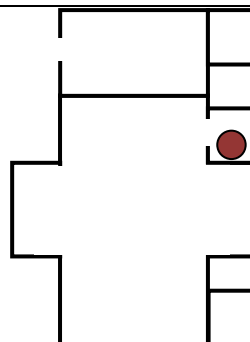
Estado de conservación	Restaurado, su estado es regular porque en la parte inferior presenta craquelado de pintura.
------------------------	--

Características:	Sus alas extendidas son multicolores en los bordes. Detrás del Arcángel se ve un resplandor. Sus rasgos son suaves y femeninos.
------------------	---



Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: -
Fecha:	15 de noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Pasillo del segundo piso de la casa del padre.

Croquis de ubicación:



FICHA 48

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	-
	No. De catalogo	265
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Pedro Cholula
Localidad	San Pedro Cholula
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	2 Norte
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Capilla de la Tercera Orden
Custodio eclesiástico	Fray Miguel Berrocali
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Capilla de la Tercera Orden
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, ladrillo y mortero.
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:

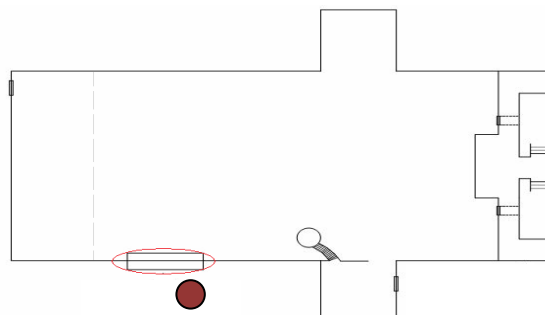
La capilla tiene planta de cruz latina con cúpula de media naranja en el crucero. La puerta de la entrada es lateral y está enmarcada entre dos columnas salomónicas entre dos contrafuertes.

Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	La Capilla tiene desprendimiento de pintura.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Omar Fernández Salazar
Fecha:	12 de febrero del 2009
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entre la Capilla Real y el Templo del ex-convento de San Gabriel.

Croquis de ubicación:





FICHA 49

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	04
	No. De catalogo	265
	No. De registro	0003
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla													
Municipio	San Pedro Cholula													
Localidad	San Pedro Cholula													
Tipo de inmueble	Templo													
Dirección	2 Norte													
Número	S/N													
Colonia	Centro													
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla													
Templo	Capilla de la Tercera Orden													
Custodio eclesiástico	Fray Miguel Berrocali													
Custodio civil	-													
Tema	Religioso													
Tipo de objeto	Pintura													
Nombre de la pieza	El Discurso del Beato Duns Escoto													
Autor	-													
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela													
Materia prima	Óleo y tela													
Época	S. XVIII													
Periodo	Virreinal													
Fecha	1713													
Dimensiones: Ancho	2.48 m.													
Largo	4.20 m.													
Descripción:														
<p>En el cuadro se observan en primer plano civiles sentados, en segundo plano religiosos a ambos lados y al centro un estrado donde está el beato franciscano, a sus espaldas hay un coro de ángeles flanqueados. Del lado izquierdo está la Virgen Inmaculada y a la derecha San Miguel arcángel con traje de guerra azul y capa roja.</p>		<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td>Número de rollo/ Número de negativo</td> <td>Levantó: Omar Fernández Salazar</td> </tr> <tr> <td>Fecha:</td> <td>12 de febrero del 2009</td> </tr> <tr> <td>Observaciones:</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>Ubicación al interior del inmueble:</td> <td>Sobre el muro del fondo al lado opuesto del altar mayor.</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Croquis de ubicación:</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"> </td> </tr> </table>		Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Omar Fernández Salazar	Fecha:	12 de febrero del 2009	Observaciones:	-	Ubicación al interior del inmueble:	Sobre el muro del fondo al lado opuesto del altar mayor.	Croquis de ubicación:		
Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Omar Fernández Salazar													
Fecha:	12 de febrero del 2009													
Observaciones:	-													
Ubicación al interior del inmueble:	Sobre el muro del fondo al lado opuesto del altar mayor.													
Croquis de ubicación:														
Estado de conservación	Regular.													
Características:	<p>En la parte baja izquierda tiene un texto que dice: Triumphus Scotun Academia Parissiensis. Año de 1713.</p>													

FICHA 50

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Atlixco
Localidad	San Juan Huilulco
Tipo de inmueble	Iglesia
Dirección	2 Norte
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	San Diego de Alcalá
Custodio eclesiástico	-
Custodio civil	Isidoro Amaro Castillo



Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Iglesia
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, ladrillo y mortero.
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

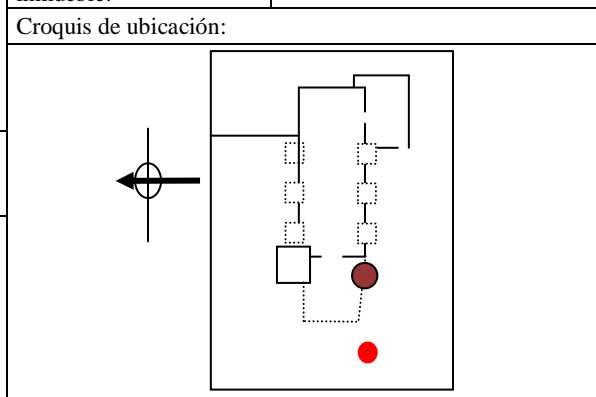
Descripción:

El inmueble tiene una nave, una torre y contrafuertes a los lados. La fachada es lisa y simple, tiene en la entrada un arco de medio punto y puerta grande de madera, el arco está flaqueado por dos pilastras cuadrangulares. En la parte superior tiene una ventana con reja y un remate triangular. En el lado derecho, el cuerpo superior termina con una cruz metálica.

Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	Se encuentra en la cima de una colina.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo	Levantó: Carlos Valencia Blázquez, Alfonso García García
Fecha:	20 de mayo del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada de la Iglesia.



FICHA 51

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla		
Municipio	Atlixco		
Localidad	San Juan Huilulco		
Tipo de inmueble	Iglesia		
Dirección	2 Norte		
Número	S/N		
Colonia	Centro		
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla		
Templo	San Diego de Alcalá		
Custodio eclesiástico	-		
Custodio civil	Isidoro Amaro Castillo		
Tema	Religioso		
Tipo de objeto	Escultura		
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel		
Autor	-		
Técnica de manufactura	Talla en madera estucada y policroma		
Materia prima	Yeso y madera		
Época	S. XVIII		
Periodo	Virreinal		
Fecha	-		
Dimensiones: Ancho	40 cm		
Largo	1.40 m	Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Carlos Valencia Blázquez, Alfonso García G.
Descripción:		Fecha:	20 de mayo del 2005
<p>La escultura del arcángel San Miguel está realizada de madera y yeso. Viste de azul con coraza verde y capa roja, tiene la mirada hacia arriba, en la cabeza lleva una corona con una cruz. Porta en su mano derecha una espada y en la izquierda una cruz.</p>		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en la parte central alta del ábside. En el segundo cuerpo y segunda calle.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Buena.		
Características:	La escultura remata la parte principal del ábside.		

FICHA 52

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Huejotzingo
Localidad	Huejotzingo
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	5 de Mayo
Número	360
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Templo San Diego de Alcalá
Custodio eclesiástico	Fray Gerardo Díaz
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Iglesia
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, madera y mortero.
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	Entre 1598-1600
Dimensiones: Ancho	-



Largo	-	Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Eduardo Limón Rodríguez
Descripción: El templo es de estilo colonial, tiene planta cruciforme, techo abovedado, cúpula ovalada en el crucero. Cuenta con una capilla a la que se accede por el crucero derecho. Posee una sola torre de fecha posterior a la construcción. Tiene en la puerta un arco de medio punto y pilastras cornisas, al igual que la ventana del coro.		Fecha:	3 de octubre del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Entrada de la Iglesia.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Regular.		
Características:	La fachada principal presenta sillería de cantera. Remata un nicho en la parte superior con la escultura de San Diego de Alcalá.		

FICHA 53

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 70%;">Folio</td> <td style="width: 30%;">35</td> </tr> <tr> <td>No. De catalogo</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>No. De registro</td> <td>0020</td> </tr> <tr> <td>No. Derivado</td> <td>-</td> </tr> </table>	Folio	35	No. De catalogo	-	No. De registro	0020	No. Derivado	-
Folio	35								
No. De catalogo	-								
No. De registro	0020								
No. Derivado	-								

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Huejotzingo
Localidad	Huejotzingo
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	5 de Mayo
Número	360
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Templo San Diego de Alcalá
Custodio eclesiástico	Fray Gerardo Díaz
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Glorificación de la Virgen María
Autor	Miguel de Carranza
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	1711
Dimensiones:	
Ancho	4.25 m.
Largo	7.25 m.

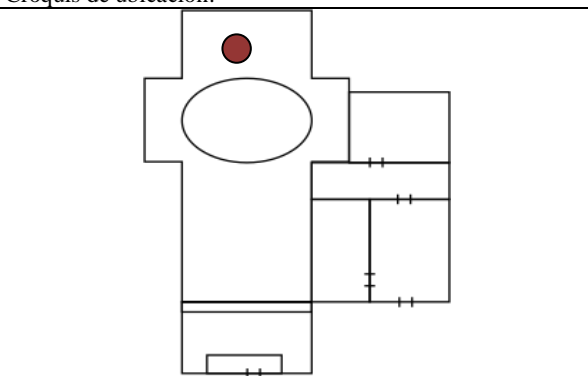
Descripción:

En la pintura se muestra tres escenas, en la parte superior la Virgen sostenida por ángeles sobre nubes y es coronada por Cristo y Dios Padre. En la parte intermedia hay un cortejo donde llevan en hombros a la Virgen que yace sobre unas andas. En la parte inferior María está arrodillada y rodeada por apóstoles, ángeles y arcángeles, donde se ve a San Miguel que viste su traje de guerra azul y capa roja.


Estado de conservación	Está en mala condición.
Características:	Tiene rasgaduras y pintura desgastada. En la parte inferior del cuadro dice: A dvoción d el General D Diego d la Cuesta y Mercadillo, Alcalde Mayor d esta Ciudad. Año d 1711 en 23 d octubre. Y la firma: Miguel de Carranza Fat.



Número de rollo/ Número de negativo:-	Levantó: Eduardo Limón Rodríguez
Fecha:	3 de octubre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Muro izquierdo del presbiterio.



FICHA 54

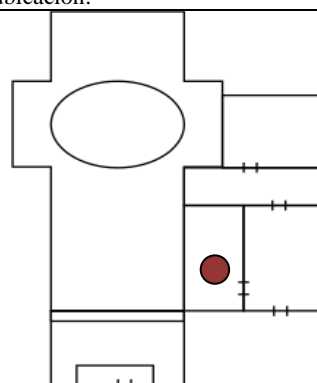
 <p style="text-align: center;">INAH</p> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	85
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0036
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Huejotzingo
Localidad	Huejotzingo
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	5 de Mayo
Número	360
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Templo San Diego de Alcalá
Custodio eclesiástico	Fray Gerardo Díaz
Custodio civil	-


Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	El Lagar de Cristo
Autor	Juan de Villegas
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.60 m.
Largo	1.40 m.



Descripción:	<p>Número de rollo/ Número de negativo:-</p> <p>Levantó: Eduardo Limón Rodríguez</p> <p>Fecha:</p> <p>3 de octubre del 2006</p> <p>Observaciones:</p> <p>-</p> <p>Ubicación al interior del inmueble:</p> <p>Muro derecho, primer cuerpo de la nave del templo.</p> <p>Croquis de ubicación:</p>
Estado de conservación	Está en mala condición.
Características:	La obra tiene desgaste de pintura. En la parte inferior central del cuadro se lee: Juan de Villegas ft.



FICHA 55

 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ocoyucan
Localidad	Santa María Malacatepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle San Juan de Dios
Número	S/N
Colonia	Malacatepec
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de Santa María
Custodio eclesiástico	Gustavo Pérez
Custodio civil	Melquiades Tenahua


Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Capilla de Santa María
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Cemento, arcilla y talavera.
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:	
El templo tiene un frontón de arco de medio punto soportado por dos columnas cuadradas, un amplio atrio liso con camino recto. Posee una planta en cruz latina y una nave de cañón corrido. El templo además tiene dos capillas y en la fachada se ve un mosaico de azulejo con la imagen de la Virgen María.	
Estado de conservación	Bueno.
Características:	Tiene una torre de doble campanario con una cubierta de una cúpula con remate.

Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Rubén Conde Mones.
Fecha:	1 de agosto del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada de la Iglesia.
Croquis de ubicación:	
	



FICHA 56

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	44
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0019
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ocoyucan
Localidad	Santa María Malacatepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle San Juan de Dios
Número	S/N
Colonia	Malacatepec
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de Santa María
Custodio eclesiástico	Gustavo Pérez
Custodio civil	Melquiades Tenahua

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera
Época	S. XVII
Período	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Rubén Conde Mones.
<p>El arcángel está de pie sobre una nube, tiene rasgos infantiles. Viste traje de guerra verde con faldón azul y su cabello es color negro. Sus manos están vacías. Detrás de él se ve su capa roja. Calza sandalias de media caña verdes.</p>		Fecha:	1 de agosto del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	En la parte superior del altar mayor.
Estado de conservación		Croquis de ubicación:	
Características:	La figura tiene pestañas naturales y ojos de vidrio.		

FICHA 57

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	69
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0033
	No. Derivado	0033-5/04

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ocoyucan
Localidad	Santa María Malacatepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle San Juan de Dios
Número	S/N
Colonia	Malacatepec
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de Santa María
Custodio eclesiástico	Gustavo Pérez
Custodio civil	Melquiades Tenahua

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Tallado
Materia prima	Madera
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	62 cm.
Largo	1.34 m.

Descripción:

El arcángel está de pie, lleva ropa sobrepuesta de color blanco y cabello natural. En su mano derecha sostiene una espada. Su mirada está hacia arriba, en su cabeza lleva una corona con casco metálico de guerra con plumas rígidas.

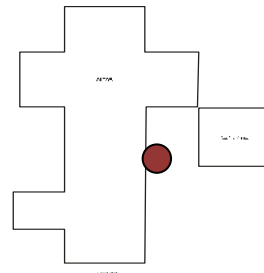
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:	La figura tiene pestañas naturales.
------------------	-------------------------------------





Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Rubén Conde Mones.
Fecha:	1 de agosto del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se ubica en el lado izquierdo de la nave central.

Croquis de ubicación:



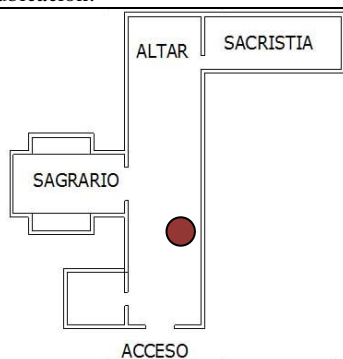
FICHA 58

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	59
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0057
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ocoyucan
Localidad	Santa Clara
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	S/N
Colonia	Santa Clara
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de Santa Clara Ocoyucan
Custodio eclesiástico	Gustavo Pérez
Custodio civil	Guadalupe Becerril


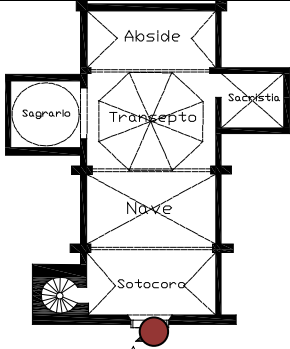
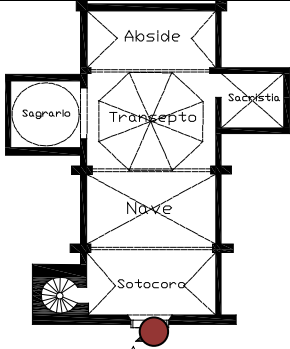
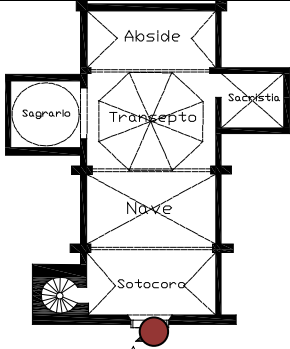
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera y escayola
Época	S. XVIII-XIX
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	42 cm.
Largo	1.50 m.




Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Rubén Conde Mones.
<p>El arcángel está de pie, lleva ropa sobrepuesta de color blanco y cabello natural. En su mano derecha sostiene una espada. Su mirada está hacia arriba, en su cabeza lleva una corona con casco metálico de guerra con plumas rígidas.</p>		Fecha:	1 de agosto del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Se ubica en el interior del inmueble.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Croquis de ubicación:		
Características:	La figura tiene pestañas naturales.		

FICHA 59

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla																	
Municipio	Ocoyucan																	
Localidad	Temoxtitla																	
Tipo de inmueble	Templo																	
Dirección	Calle Reforma																	
Número	S/N																	
Colonia	Primera sección																	
Diócesis	Arzobispado de Puebla																	
Templo	San Bernabé Apóstol																	
Custodio eclesiástico	Uriel Pérez																	
Custodio civil	Luis Cuatzo Hernández																	
Tema	Religioso		<table border="1"> <tr> <td>Número de rollo/ Número de negativo: -</td> <td>Levantó: Xochitl Juárez González</td> </tr> <tr> <td>Fecha:</td> <td>1 de agosto del 2006</td> </tr> <tr> <td>Observaciones:</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>Ubicación al interior del inmueble:</td> <td>Fachada principal del inmueble.</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Croquis de ubicación:</td> </tr> <tr> <td colspan="2">  </td> </tr> <tr> <td>Estado de conservación</td> <td>Bueno.</td> </tr> <tr> <td>Características:</td> <td>La fachada ha sido retocada en la pintura.</td> </tr> </table>	Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Xochitl Juárez González	Fecha:	1 de agosto del 2006	Observaciones:	-	Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal del inmueble.	Croquis de ubicación:				Estado de conservación	Bueno.	Características:
Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Xochitl Juárez González																	
Fecha:	1 de agosto del 2006																	
Observaciones:	-																	
Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal del inmueble.																	
Croquis de ubicación:																		
																		
Estado de conservación	Bueno.																	
Características:	La fachada ha sido retocada en la pintura.																	
Tipo de objeto	Arquitectónico																	
Nombre de la pieza	Capilla de San Bernabé																	
Autor	-																	
Técnica de manufactura	Albañilería y ebanistería																	
Materia prima	Cemento, cantera y arcilla																	
Época	S. XVIII																	
Periodo	Virreinal																	
Fecha	-																	
Dimensiones: Ancho	-																	
Largo	-																	
Descripción:	<p>El templo tiene un atrio cubierto de adoquín de cantera gris. La fachada consta de tres cuerpos, en ellos encontramos un portón de entrada de madera con clavos de bronce, la entrada es un arco de medio punto con dos contrafuertes cuadrangulares. En la parte superior tiene una ventana en forma rectangular y un nicho con la imagen del Santo Patrono tallada en cantera.</p>																	

FICHA 60

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	17
	No. De catalogo	74
	No. De registro	0013
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ocoyucan
Localidad	Temoxtitla
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Reforma
Número	S/N
Colonia	Primera sección
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Bernabé Apóstol
Custodio eclesiástico	Uriel Pérez
Custodio civil	Luis Cuatzo Hernández

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	36 cm.
Largo	59 cm.

Descripción:

La escultura del arcángel está realizada en madera. La figura lleva en su mano derecha una espada en alto, viste traje de guerra con faldón y pechera dorada, capa roja; calza sandalias de media caña azules. Las alas se muestran expandidas y está de pie sobre tres querubines con rostro infantil.

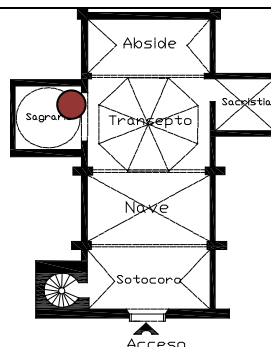
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:	Las alas de la figura están finamente trabajadas.
------------------	---



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Xochitl Juárez González
Fecha	1 de agosto del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Está ubicada en el sagrario.

Croquis de ubicación:



FICHA 61

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	47
	No. De catalogo	51
	No. De registro	0000
	No. Derivado	-

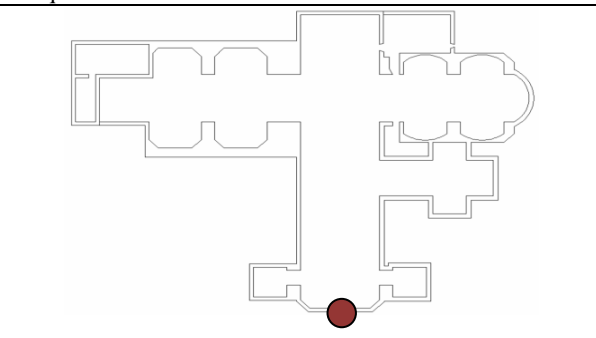
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Salvador el Verde
Localidad	El Verde
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	16 de Septiembre
Número	6
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	El Divino Salvador
Custodio eclesiástico	Gilberto de León Hernández
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra
Época	S. XVI
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción: El templo está hecho de piedra con un recubrimiento en una capa blanca, con dos accesos. Está dividida por dos cuerpos; el primero tiene el acceso principal rodeado de arcos de medio punto y apoyada en columnas y remata con una ventana de coral. En el segundo cuerpo, del lado derecho está la torre con un campanario que remata con una cruz, además de tener un campanario.	
Estado de conservación	Regular.
Características:	En la parte de arriba del campanario hay un reloj de herrería blanca y sobre de éste una linternilla.



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal del inmueble.



FICHA 62

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	47
	No. De catalogo	51
	No. De registro	0025
	No. Derivado	0025-4/3

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	San Salvador el Verde
Localidad	El Verde
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	16 de Septiembre
Número	6
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	El Divino Salvador
Custodio eclesiástico	Gilberto de León Hernández
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:

Escultura de talla de madera estofada, el arcángel tiene un faldón cubierto de hoja de oro. Lleva un casco y el peto es de color azul con imágenes del sol y la luna, en su brazo lleva una pañoleta dorada y tiene una capa roja. Porta espada en mano derecha y está de pie sobre una base con querubines.

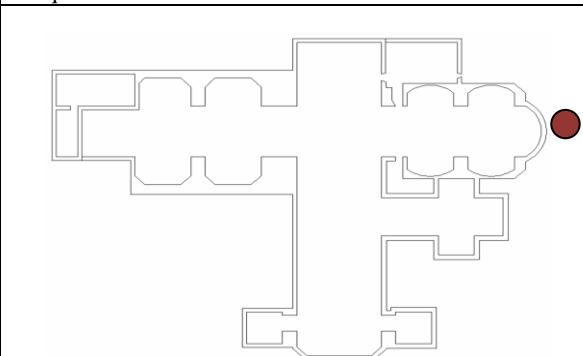
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:


La escultura ha sido restaurada y retocada en la pintura.



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en el remate del altar mayor.



FICHA 63

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0045
	No. Derivado	-

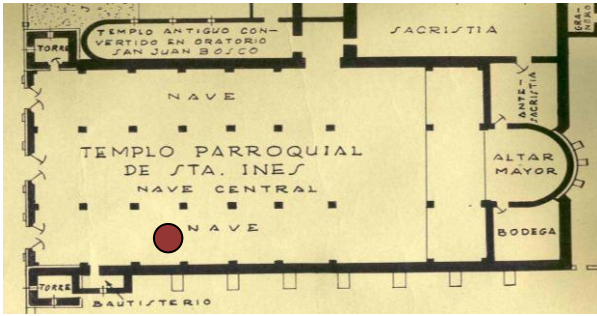
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ahuatempan
Localidad	Santa Inés Ahuatempan
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Francisco I. Madero
Número	1
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Sagrado Corazón de Jesús
Custodio eclesiástico	P. Benjamín Arellano G.
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Ánimas del Purgatorio
Autor	Castillo Padilla
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	2.55 m.
Largo	4.5 m.


Descripción: En la pintura se muestra al centro San Miguel con una cruz y sosteniendo una balanza. Viste su traje de guerra, con pechera azul sobre una túnica blanca y faldón azul, tiene capa roja. A su izquierda está Santa Rosa de Lima y a la derecha Santa Catalina de Siena. En la parte superior se encuentra la Santísima Trinidad y se ve a la Virgen de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, con el niño Dios en brazos. También se observa a San Juan Evangelista y San José. A los pies de los Santos se encuentran las ánimas del purgatorio quemándose en el infierno.	
Estado de conservación	Regular.
Características:	La pintura del cuadro está desgastada y el bastidor está apolillado. La obra está firmada en la parte inferior derecha por Castillo Padilla.



Número de rollo/ Número de negativo: 219	Levantó: Mayeli Flores Montaño
Fecha	16 de abril del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Está en el pedestal que sigue después del altar de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, en la nave derecha.

Croquis de ubicación: 	
--	--

FICHA 64

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	38
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0015
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Acatzingo
Localidad	Acatzingo
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Avenida 16 de Septiembre
Número	106
Colonia	Centro
Diócesis	Arquidiócesis de Puebla
Templo	Capilla de la Virgen de la Soledad
Custodio eclesiástico	Pedro Tetécatl Mendoza
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Francisco Omar Morán Nava
<p>En la pintura se muestra al centro San Miguel con espada en mano, viste traje de guerra con pechera azul adornada con joyas, tiene sandalias de media caña y capa roja. Lleva el cabello recogido por una coleta con un casco de guerra liso y plateado con plumas de colores. Está de pie junto a unos querubines con mantos color azul y rosa pastel.</p>		Fecha	Junio del 2006.
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en la puerta que guarda el nicho de la Virgen de la Soledad.
Estado de conservación		Croquis de ubicación:	
Bueno.			
Características:		<p>La pintura está en buena condición y tiene un marco dorado.</p>	

FICHA 65

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	264
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

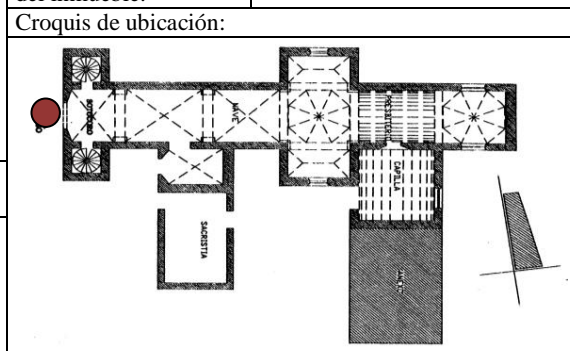
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Izúcar de Matamoros
Localidad	Izúcar de Matamoros
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	16 de Septiembre
Número	6
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Parroquia de Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	José Trinidad Soto Mora
Custodio civil	Josefina Díaz Vega

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería y yesería
Materia prima	Piedra, argamasa y azulejos
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción: La fachada del templo es de estilo barroco, consta de dos cuerpos delimitados por pilastras. El primer cuerpo se compone del arco de medio punto en el acceso al templo. En el segundo cuerpo hay tres calles, la central consta de una ventana de coral cuadrangular rodeada por hojarascas en las calles laterales de los nichos que están vacíos, rematando con elementos tallados asociados con el apóstol Santiago. Que son una espada y un estandarte cruzados. La portada está flanqueada por una torre de dos cuerpos.	
Estado de conservación	Bueno.
Características:	La arquería de entrada del atrio tiene tres secciones, separados por cornisas y azulejos. Los adornos del segundo cuerpo tienen decoración en el relieve.



Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Raúl Martínez Vázquez, Manuel Sánchez Cruz
Fecha	17 de diciembre del 2007
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal del inmueble.



FICHA 66

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	16
	No. De catalogo	264
	No. De registro	0008
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Izúcar de Matamoros
Localidad	Izúcar de Matamoros
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	16 de Septiembre
Número	6
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Parroquia de Santiago Apóstol
Custodio eclesiástico	José Trinidad Soto Mora
Custodio civil	Josefina Díaz Vega

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Relieve
Nombre de la pieza	San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Yesería y modelado
Materia prima	Argamasa
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:

El arcángel está de pié, vestido con su traje de guerra de color azul con faldón verde y capa roja. Tiene un cintillo dorado y calza sandalias de media caña cafés. En su mano porta una espada y en su cabeza lleva un casco con plumas dorado sobre su cabello café.

Estado de conservación

Bueno.

Características:

El arcángel tiene la vista hacia arriba.



Número de rollo/
Número de negativo:
Fotografía digital

Levantó: Raúl Martínez
Vázquez, Manuel Sánchez
Cruz

Fecha

17 de diciembre del 2007

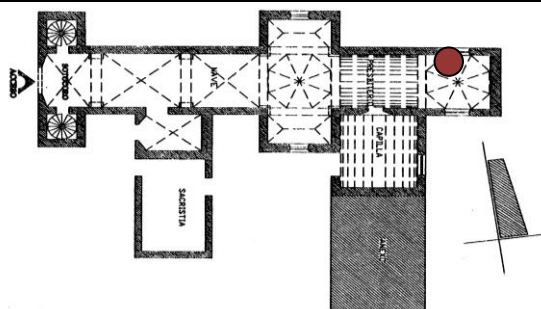
Observaciones:

-

Ubicación al interior del inmueble:

Se encuentra en la segunda
pechina a mano izquierda.

Croquis de ubicación:





FICHA 67

INAH		
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA	Folio	-
	No. De catalogo	-
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla		
Municipio	Tepatlaxco		
Localidad	Tepatlaxco de Hidalgo		
Tipo de inmueble	Templo		
Dirección	Plaza de la Constitución		
Número	S/N		
Colonia	-		
Diócesis	Arzobispado de Puebla		
Templo	Parroquia de San Sebastián Mártir		
Custodio eclesiástico	Floriberto Díaz Martínez		
Custodio civil	Luis Teófilo Pérez		
Tema	Religioso		
Tipo de objeto	Arquitectónico		
Nombre de la pieza	Fachada		
Autor	-		
Técnica de manufactura	Albañilería y mampostería		
Materia prima	Piedra, argamasa y cemento		
Época	S. XVII		
Periodo	Virreinal		
Fecha	-		
Dimensiones: Ancho	-	Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Karla Lara Rubio
Largo	-	Fecha	Septiembre del 2004
Descripción:		Observaciones:	-
La fachada tiene cuatro nichos con columnas de estilo salomónico, consta de tres calles y torre superior.		Ubicación al interior del inmueble:	Fachada principal del inmueble.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Bueno.		
Características:	La fachada fue retocada y la pintura de la misma restaurada.		

FICHA 68

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0018
	No. Derivado	0018-9/01


Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepatlatxco
Localidad	Tepatlatxco de Hidalgo
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza de la Constitución
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Parroquia de San Sebastián Mártir
Custodio eclesiástico	Floriberto Díaz Martínez
Custodio civil	Luis Teófilo Pérez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y estucado
Materia prima	Madera y estuco
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	70 cm.
Largo	155 cm.



Descripción: La escultura viste en color azul y amarillo con faldón verde. Calza sandalias de media caña azules, lleva capa roja. Lleva una corona con tres plumas, sostiene una espada con su mano derecha y una cruz alta con la izquierda. Está parado sobre nubes.		Número de rollo/ Número de negativo: Fotografía digital	Levantó: Karla Lara Rubio
		Fecha	Septiembre del 2004
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en la capilla del lado izquierdo.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Bueno.		
Características:	La pintura en la parte inferior está deteriorada.		

FICHA 69

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza Principal
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de San Francisco
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Román Jiménez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería y mampostería
Materia prima	Piedra, argamasa y azulejo
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:

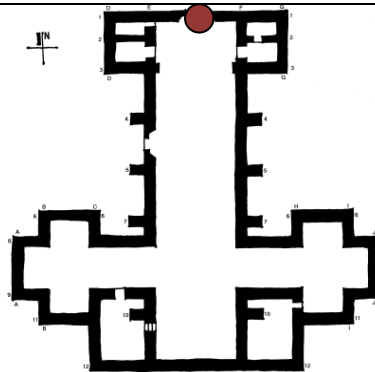
La fachada es de estilo manierista, tiene una portada central entre dos torres de las que sólo se edificó un campanario. Consta de tres cuerpos y calles, elaboradas con mármol, cal y con detalles en tabique de barro cocido alternado con azulejos de talavera. Remata con la moldura en arco rebajado en el pretil.

Estado de conservación	Bueno.
Características:	Los retablos en su interior muestran el traslado de materiales del templo, del antiguo convento franciscano que funciona como parroquia de la población.



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Elena Kouznetsova
Fecha	Agosto-Septiembre del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.

Croquis de ubicación:



FICHA 70

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0120
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza Principal
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de San Francisco
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Román Jiménez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Mosaico de mayólica
Nombre de la pieza	Retablo de San Miguel en talavera.
Autor	-
Técnica de manufactura	Talavera
Materia prima	Barro cocido y esmaltes para mayólica
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	1797
Dimensiones: Ancho	72 cm.
Largo	96 cm.

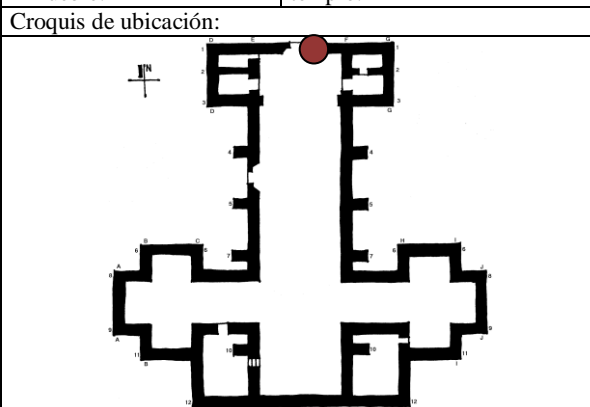
Descripción:

En el mosaico está representado el arcángel San Miguel venciendo al demonio, viste su traje de guerra en colores azul, amarillo y verde, lleva capa anaranjada y en su mano derecha porta una espada, sus alas son multicolores y lleva un casco con tres plumas. Sobre su mano izquierda están las letras P V D. En la parte inferior se ve al demonio debajo de los pies de San Miguel.


Estado de conservación	Bueno.
Características:	El mosaico tiene un marco en azul y lleva una inscripción en la base que dice: "A devoción de don Juan Bernardo Regidor Mayor de este pueblo de San Francisco Totemeguacan, costo dies pesos año de 1797."



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Elena Kouznetsova
Fecha	Agosto-Septiembre del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En la fachada principal del templo.

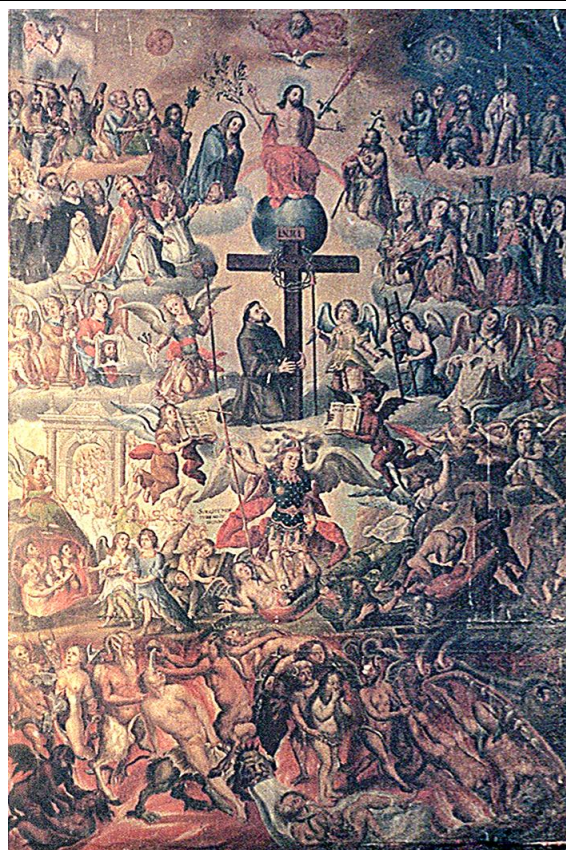


FICHA 71

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0036
	No. Derivado	-

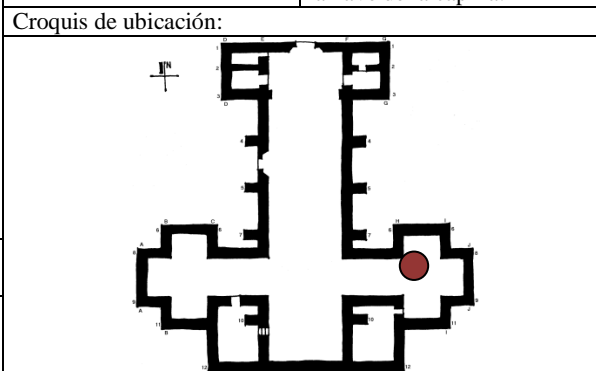
Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza Principal
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de San Francisco
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Román Jiménez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Juicio Final
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	2.53 m.
Largo	3.89 m.




Descripción:	
<p>En la pintura se observa en la parte superior a Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo con una túnica roja sentado sobre un mundo y en la parte inferior se muestra el purgatorio, en contraposición con el infierno. San Francisco y San Miguel están en el centro debajo de Cristo y la cruz, el arcángel viste su traje de guerra en color azul y capa roja, sobre su cabeza lleva una corona con plumas y sus alas se muestran abiertas. También se observa la resurrección de los muertos y los condenados en el infierno. En los lados de la parte de arriba están los apóstoles, San José y la Virgen. San Juan Bautista, los santos y santas mártires, papas, etc.</p>	
Estado de conservación	Regular.
Características:	La pintura está montada en un bastidor de madera.

Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Elena Kouznetsova
Fecha	Agosto-Septiembre del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en la Capilla del Sagrado Corazón de Jesús, en la nave de la capilla.



FICHA 72

 <p style="text-align: center;">INAH</p> <p style="text-align: center;">INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p style="text-align: center;">FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0061
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza Principal
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de San Francisco
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Román Jiménez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	La Anunciación con los siete arcángeles
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	4.70 m.
Largo	1.79 m.

Descripción:

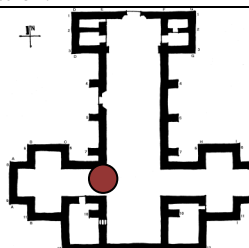
En la pintura la Virgen se encuentra de rodillas del lado izquierdo mientras recibe un rayo de luz del Espíritu Santo, quien preside la escena junto a Dios Padre. Del lado derecho se ve a los arcángeles entre ellos a San Miguel arcángel que viste traje de guerra romano con pechera azul y faldón verde, lleva capa roja y calza sandalias de media cala, sobre su cabeza tiene un penacho con plumas. Los otros arcángeles llevan vestimentas con colores similares, mientras que la virgen tiene túnica blanca y manto azul recibiendo la noticia por el arcángel San Gabriel.

Estado de conservación	Bueno.
Características:	La pintura está montada en un bastidor de madera, además fue restaurada y retocada.





Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Elena Kouznetsova
Fecha	Agosto-Septiembre del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en la capilla de San Cayetano, en la nave de la capilla.

Croquis de ubicación:



FICHA 73

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0088
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza Principal
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Templo de San Francisco
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Román Jiménez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel, San Francisco y Santo Domingo auxiliando almas.
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	2.55 m.
Largo	4.37 m.

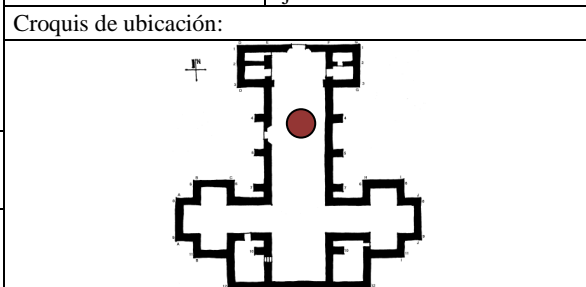
Descripción:

En la obra se ve San Miguel al centro del cuadro con traje de guerra y capa roja, sobre su cabeza lleva un casco con plumas de color verde, blanco y rojo; está flanqueado por San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán acompañados por santos en sus ordenes respectivas. La Santísima Trinidad preside la escena en la parte superior del cuadro. También se ven otros personajes entre ellos San José y María, y sobre San Miguel están los doce apóstoles. En la parte inferior se observan almas penitentes, algunas rescatadas y otras en espera de alcanzar la redención.



Estado de conservación	Bueno.
Características:	La pintura está montada en un bastidor de madera, además fue restaurada y retocada.



Número de rollo/	Levantó: Elena Kouznetsova
Número de negativo: -	
Fecha	Agosto-Septiembre del 2003
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Retablo de San Miguel Arcángel, en el cuarto entre el eje de la nave central.



FICHA 74

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	01
	No. De catalogo	022
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	9 Poniente entre 7 y 9 Sur
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de San Miguel
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Octavio Marcial Rosas

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra y argamasa
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:

La fachada tiene dos cuerpos, en el primero hay una puerta con arco de medio punto y en el segundo la ventana del coro con marco de ladrillo. Ambos cuerpos están sostenidos por contrafuertes de piedra que rematan en pináculos.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

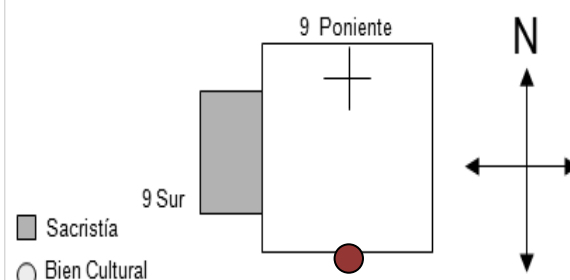
Características:

La fachada tiene una torre de tres cuerpos con una pequeña ventanilla.


Número de rollo/ Número de negativo: 04	Levantó: Luis Arellano Palacios
Fecha	3 de diciembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.

Croquis de ubicación:

Croquis de ubicación del bien cultural dentro del inmueble



FICHA 75

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	04
	No. De catalogo	022
	No. De registro	0003
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	9 Poniente entre 7 y 9 Sur
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de San Miguel
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Octavio Marcial Rosas

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y Estofa
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	1.43 m.

Descripción:

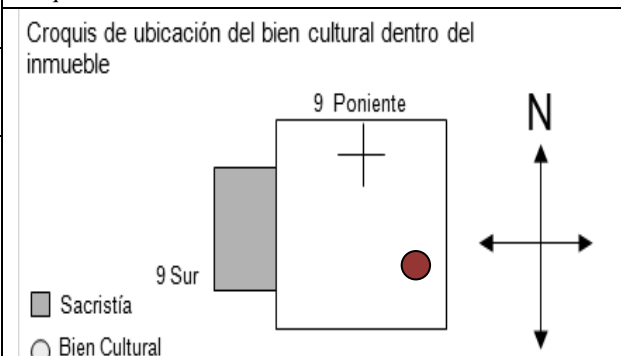
La escultura está realizada de madera estofada. El arcángel está de pie sobre un coro de trono, carece de alas y espada, viste armadura dorada y azul con flecos, lleva capa roja. Su cabello es negro y ondulado.

Estado de conservación	Mal estado de conservación.
Características:	La escultura tiene la pintura deteriorada debido a la humedad. Presenta una mesa base de madera de 92 cm. de diámetro.




Número de rollo/ Número de negativo: 04	Levantó: Luis Arellano Palacios, Álvaro Villegas Torres
Fecha	3 de diciembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En la capilla del lado izquierdo del accesos principal.

Croquis de ubicación:



FICHA 76

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	15
	No. De catalogo	022
	No. De registro	0014
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	9 Poniente entre 7 y 9 Sur
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de San Miguel
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Octavio Marcial Rosas

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y Estofa
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVI-XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	1.40 m.



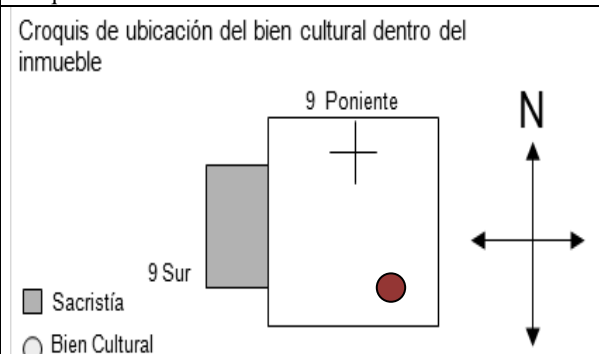
Descripción:

La escultura está realizada de madera estofada. El arcángel está de pié parado sobre el mundo. En su mano lleva una pluma plateada y en la otra, una espada. Sobre su vientre descansa una lanza. Viste traje de guerra azul y rojo, capa roja. Sobre su cabeza lleva casco con plumas.


Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	La escultura está deteriorada debido a la humedad.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo: 15	Levantó: Luis Arellano Palacios, Álvaro Villegas Torres
Fecha	3 de diciembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en el centro enfrente del altar de la capilla.



FICHA 77

 INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	40
	No. De catalogo	022
	No. De registro	0038
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Totimehuacán
Localidad	San Francisco Totimehuacán
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	9 Poniente entre 7 y 9 Sur
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla de San Miguel
Custodio eclesiástico	Ezequiel Fernández Téllez
Custodio civil	Octavio Marcial Rosas

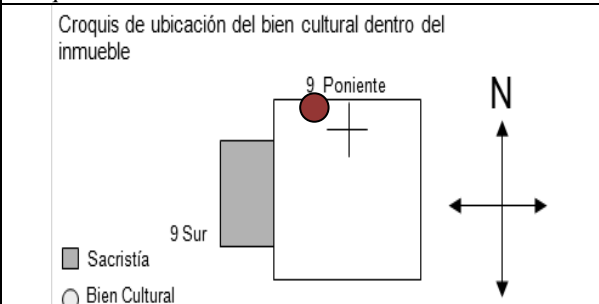
Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y Estofa
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	1.43 m.




Descripción: La escultura está realizada de madera estofada. El arcángel lleva en su mano una espada y tiene su pie sobre una base de tronos. Su cabello es corto y negro, viste traje de guerra en colores azules, verdes y naranjas. Tiene en su ropa decoraciones con hoja de oro que también se ven en sus calzas.	
--	--

Estado de conservación	Mal estado de conservación.
Características:	La escultura está muy deteriorada. Presenta una mesa base de madera de 92 cm.

Número de rollo/ Número de negativo: 40	Levantó: Luis Arellano Palacios, Álvaro Villegas Torres
Fecha	3 de diciembre del 2004
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en el acceso principal a la capilla del lado izquierdo.



FICHA 78

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	0
	No. De catalogo	241
	No. De registro	-
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Quecholac
Localidad	Quecholac
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	2 Oriente entre 2 y 4 Norte
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla del Rosario
Custodio eclesiástico	Celerino Cuacenetl Pérez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería y albañilería
Materia prima	Piedra
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: -
<p>La fachada tiene tres cuerpos, en el primero hay un acceso con arco de medio punto y dos jambas con dos nichos, flanqueados por dos pilastras y arquivado. En el segundo cuerpo tiene una ventana coral rectangular con un cubre ventana de madera. En el tercero hay un frontón triangular abierto con un nicho de pilastras cuadradas y remate.</p>		Fecha	-
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	En mal estado de conservación.		
Características:	El templo tiene una torre con columnas adosadas y óculo, del otro lado hay un porta campana.		

FICHA 79

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	58
	No. De catalogo	241
	No. De registro	0018
	No. Derivado	0018-9/06

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Quecholac
Localidad	Quecholac
Tipo de inmueble	Capilla
Dirección	2 Oriente entre 2 y 4 Norte
Número	S/N
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Capilla del Rosario
Custodio eclesiástico	Celerino Cuacenatl Pérez
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	40 cm.
Largo	1.10 m.

Descripción:

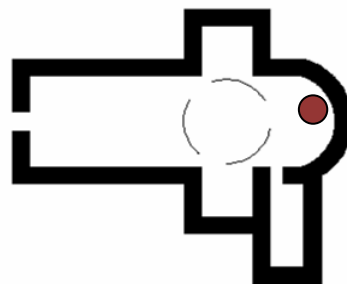
La escultura está realizada con madera estofada. El arcángel viste traje de guerra ondulante, con tonos dorados, está parado sobre una nube con querubines en una base cuadrada.

Estado de conservación	En mal estado de conservación.
Características:	El templo tiene una torre con columnas adosadas y óculo, del otro lado hay un porta campana.




Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: -
Fecha	-
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en el retablo principal de la Virgen del Rosario.

Croquis de ubicación:



FICHA 80

		
	Folio	01
	No. De catalogo	168
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. De registro	0000
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Nopalucan
Localidad	Nopalucan
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza principal
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago apóstol
Custodio eclesiástico	Padre Gabriel Hernández B.
Custodio civil	Gilberto Ramos

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería y albañilería
Materia prima	Piedra y cemento
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Angélica Pérez Ramos.
<p>La fachada es de estilo barroco popular con tres cuerpos. En la portada tiene un arco de medio punto con piedra de cantera, en la parte superior está la ventana del coro que remata con el tercer cuerpo. Tiene un nicho y una estatuilla de Santiago apóstol.</p>		Fecha	Noviembre del 2006
		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Regular.		
Características:	<p>En una de las torres del templo hay un reloj y la otra torre, tiene cuatro cuerpos que rematan en una linternilla.</p>		

FICHA 81

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	23
	No. De catalogo	168
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. De registro	0007
	No. Derivado	0007-11/03

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Nopalucan
Localidad	Nopalucan
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Plaza principal
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Santiago apóstol
Custodio eclesiástico	Padre Gabriel Hernández B.
Custodio civil	Gilberto Ramos

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

Descripción:

El arcángel está vestido de azul con capa roja, tiene un casco en la cabeza con una pluma roja. En su mano izquierda lleva un báculo y con la derecha una espada.

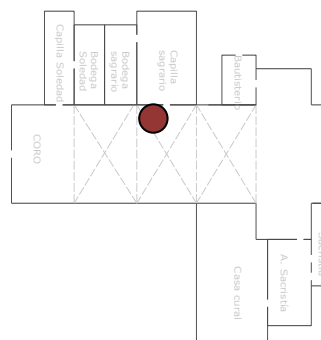
Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:

La pintura tiene un marco dorado de estilo barroco dentro del retablo.



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Angélica Pérez Ramos.
Fecha	Noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Se encuentra en el retablo del altar mayor del santuario.
Croquis de ubicación:	



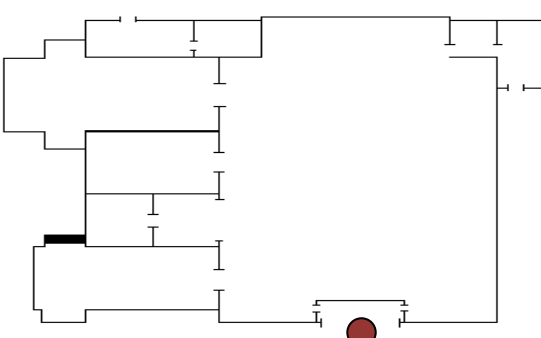
FICHA 82

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-



Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ixtacamaxtitlan
Localidad	San Francisco de Ixtacamaxtitlan
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís
Custodio eclesiástico	Miguel Campos Robles
Custodio civil	Ángel Rodríguez Pérez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Mampostería
Materia prima	Piedra de cantera
Época	-
Periodo	-
Fecha	-
Dimensiones:	
Ancho	-
Largo	-



Descripción:		Fecha	29 de noviembre del 2006
La fachada está elaborada de pedrería de cantera. En la entrada tiene un arco de medio punto y en la parte superior una ventana coral. En los lados hay unas ventanas rectangulares.		Observaciones:	-
		Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.
		Croquis de ubicación:	
Estado de conservación	Regular.		
Características:	Tiene un atrio adoquinado y bardeado por muros de cantera.		

FICHA 83

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0016
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Ixtacamaxtitlan
Localidad	San Francisco de Ixtacamaxtitlan
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	S/N
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	San Francisco de Asís
Custodio eclesiástico	Miguel Campos Robles
Custodio civil	Ángel Rodríguez Pérez

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Arcángel Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.10 m.
Largo	1.65 m.

Descripción:

El arcángel San Miguel viste de azul con capa roja, calza sandalias de media caña. Tiene la mirada hacia el frente, su tez es blanca y tiene cabello oscuro. Está parado sobre nubes y lleva en las manos un incensario.

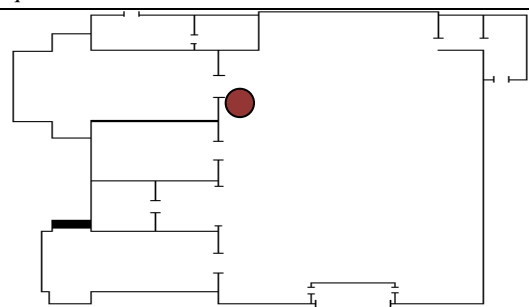
Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	La obra tiene un marco de madera pintado en color dorado. La pintura del cuadro está desgastada.
------------------	--



Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Luis Antonio Nava García
Fecha	29 de noviembre del 2006
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el interior del inmueble en la nave principal.

Croquis de ubicación:



FICHA 84

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tochtepec
Localidad	Tochtepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Hidalgo
Número	2
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Natividad
Custodio eclesiástico	Lázaro Sánchez González
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, cemento y yeso
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-



Descripción: La fachada es de estilo barroco popular. En la portada tiene un arco de medio punto con pilastras a los lados que sostienen el arquitrabe. El frontón está roto, en el centro hay una ventana coral y a sus lados dos nichos con esculturas de San Pedro y San Pablo. La fachada remata con un nicho central que tiene la escultura de Nuestra Señora de la Natividad.		Número de rollo/ Número de negativo: - Levantó: Angélica Pérez Ramos.
		Fecha Primavera del 2007
		Observaciones: -
		Ubicación al interior del inmueble: Entrada principal del templo.
Croquis de ubicación:		
Estado de conservación Regular.		
Características: En la fachada el tímpano está puesto sobre la bóveda, a la izquierda está la torre, y a su derecha sólo el arranque de otra torre.		

FICHA 85

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0024
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tochtepec
Localidad	Tochtepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Hidalgo
Número	2
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Natividad
Custodio eclesiástico	Lázaro Sánchez González
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	Ánimas del purgatorio
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	2.15 m.
Largo	3.50 m.



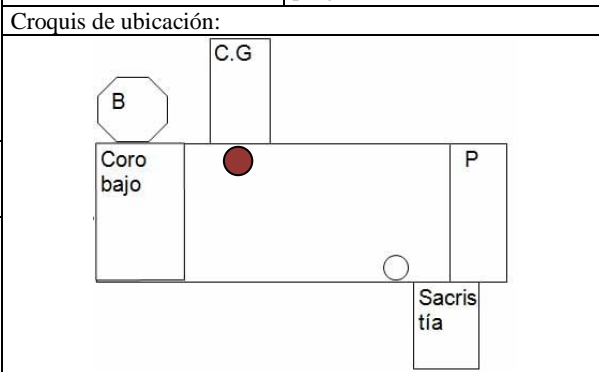
Descripción:

En la pintura se ve en la parte superior a la Santísima Trinidad con la Virgen María y San José. En el centro está San Miguel Arcángel con traje de guerra y capa roja, lleva una cruz en su mano derecha recargada sobre la nube en la que está parado. En la parte inferior están las ánimas del purgatorio.

Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	La pintura del cuadro está desgastada, la obra tiene un marco dorado.
------------------	---

Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Nelly Cuanalo Mellado
Fecha	Primavera del 2007
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el retablo de las Ánimas del purgatorio.



FICHA 86

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	0079
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tochtepec
Localidad	Tochtepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Hidalgo
Número	2
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Natividad
Custodio eclesiástico	Lázaro Sánchez González
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Pintura
Nombre de la pieza	La Anunciación
Autor	-
Técnica de manufactura	Óleo sobre tela
Materia prima	Óleo y tela
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	1.10 m.
Largo	1.50 m.



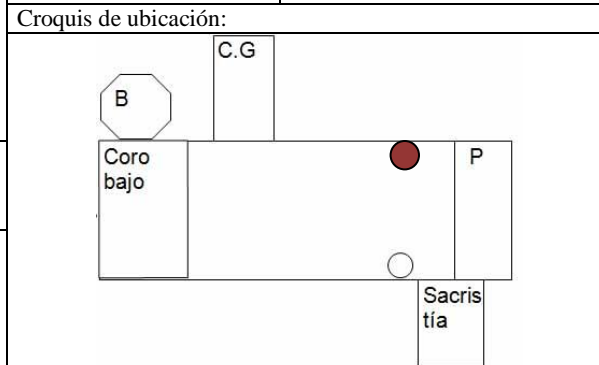
Descripción:

En la pintura está la Virgen arrodillada en un reclinatorio de tipo escritorio con la mirada entornada, lleva los brazos cruzados en el pecho. San Miguel se muestra en actitud de elevarse con los brazos hacia arriba, viste una túnica sencilla y capa roja. El acto es presenciado por el Espíritu Santo representado como una paloma.

Estado de conservación	Regular.
------------------------	----------

Características:	La obra tiene un marco de madera estofada en color dorado.
------------------	--

Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Nelly Cuanalo Mellado
Fecha	Primavera del 2007
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	En el retablo de la Asunción.



FICHA 87

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
	Folio	107
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tochtepec
Localidad	Tochtepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Hidalgo
Número	2
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Natividad
Custodio eclesiástico	Lázaro Sánchez González
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Retablo
Nombre de la pieza	Retablo a San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla y ensamble
Materia prima	Madera y hoja de oro.
Época	S. XVII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	10 m.
Largo	8 m.



Descripción: Retablo de estilo barroco estípite, tiene dos cuerpos y tres calles sin predela. El nicho central se inicia desde la base del retablo y remata con un adorno floral. En el remate el dosel forma las columnas que enmarcan la imagen de la Virgen de Guadalupe.		Número de rollo/ Número de negativo: - Levantó: Nelly Cuanalo Mellado
Estado de conservación: Regular.		Fecha: Primavera del 2007
Características: El nicho del arcángel San Miguel tiene cobertura de hoja de oro. La imagen del arcángel se encuentra en la parte de atrás por mantenimiento.		Observaciones: -
Ubicación al interior del inmueble:		En el segundo retablo del lado derecho.
Croquis de ubicación: <div style="text-align: center;"> </div>		

FICHA 88

INAH <p>INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA</p> <p>FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO</p>									
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 60%;">Folio</td> <td style="width: 40%; text-align: center;">108</td> </tr> <tr> <td>No. De catalogo</td> <td style="text-align: center;">-</td> </tr> <tr> <td>No. De registro</td> <td style="text-align: center;">-</td> </tr> <tr> <td>No. Derivado</td> <td style="text-align: center;">-</td> </tr> </table>	Folio	108	No. De catalogo	-	No. De registro	-	No. Derivado	-
Folio	108								
No. De catalogo	-								
No. De registro	-								
No. Derivado	-								

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tochtepec
Localidad	Tochtepec
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	Calle Hidalgo
Número	2
Colonia	Centro
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Nuestra Señora de la Natividad
Custodio eclesiástico	Lázaro Sánchez González
Custodio civil	-

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera estofada
Época	S. XVIII
Periodo	Virreinal
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	40 cm.
Largo	1.50 m.



<p>Descripción:</p> <p>La escultura del arcángel viste su clásica indumentaria de coraza azul, faldellín blanco y verde azul, lleva capa roja y calza sandalis de media caña azules. En la mano derecha lleva la cruz y en la izquierda un estandarte que están en mantenimiento.</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 40%;">Número de rollo/ Número de negativo: -</td> <td style="width: 60%;">Levantó: Nelly Cuanalo Mellado</td> </tr> <tr> <td>Fecha</td> <td>Primavera del 2007</td> </tr> <tr> <td>Observaciones:</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>Ubicación al interior del inmueble:</td> <td>Pieza principal del retablo a San Miguel Arcángel.</td> </tr> </table>	Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Nelly Cuanalo Mellado	Fecha	Primavera del 2007	Observaciones:	-	Ubicación al interior del inmueble:	Pieza principal del retablo a San Miguel Arcángel.
Número de rollo/ Número de negativo: -	Levantó: Nelly Cuanalo Mellado								
Fecha	Primavera del 2007								
Observaciones:	-								
Ubicación al interior del inmueble:	Pieza principal del retablo a San Miguel Arcángel.								
<p>Estado de conservación</p> <p>En mal estado de conservación.</p>	<p>Croquis de ubicación:</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"> </div>								
<p>Características:</p> <p>La pieza está en reparación por eso no se aprecian todos los elementos que la componen.</p>									

FICHA 89

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA		
FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO	Folio	-
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepatlán
Localidad	San Felipe Tepatlán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	-
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Iglesia de San Miguel Arcángel
Custodio eclesiástico	Francisco Juárez Diego
Custodio civil	Jesús Aparicio Hernández

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Arquitectónico
Nombre de la pieza	Fachada
Autor	-
Técnica de manufactura	Albañilería
Materia prima	Piedra, cemento y yeso
Época	S. XIX
Periodo	-
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	-
Largo	-

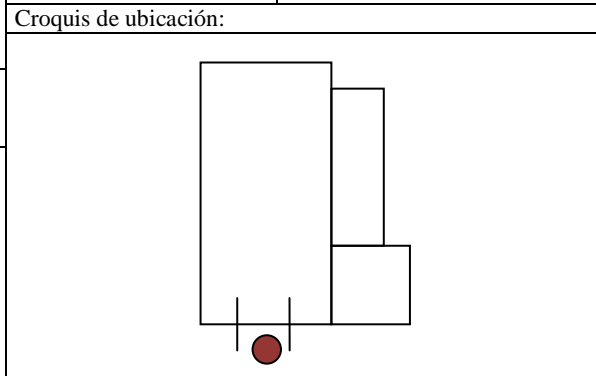


Descripción:



La fachada tiene un estilo simple, en la portada tiene un arco de medio punto y sobre de ella una ventana coral. A su lado izquierdo hay una torre de tres cuerpos que rematan en un campanario con una linterna.

Estado de conservación	Regular.
Características:	En la parte superior de la fachada hay una cruz. La pintura está desgastada debido al clima.

Número de rollo/ Número de negativo: ISMJ01	Levantó: Ma. Guadalupe Huerta M.
Fecha	5 de julio del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Entrada principal del templo.



FICHA 90

 INAH  INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	10
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepatlán
Localidad	San Felipe Tepatlán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	-
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Iglesia de San Miguel Arcángel
Custodio eclesiástico	Francisco Juárez Diego
Custodio civil	Jesús Aparicio Hernández

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	Arcángel San Miguel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera recubierta de yeso
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	66 cm.
Largo	1.20 m.

Descripción:

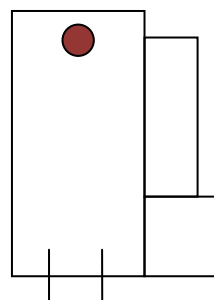
El arcángel San Miguel, es el santo patrono de la localidad, está parado sobre un retablo de madera con un grabado y adornado de conchas. El arcángel viste de color azul con faldón blanco y capa en tonos rojos y naranjas. Lleva una espada en su mano derecha y un casco sobre su cabeza con plumas, su calzado es plateado y pisa un demonio en forma de dragón negro.

Estado de conservación	Bueno.
Características:	El arcángel está adentro de un vitral.



Número de rollo/ Número de negativo: ISMJ01	Levantó: Ma. Guadalupe Huerta M.
Fecha	5 de julio del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Al fondo, en el centro de la Iglesia.

Croquis de ubicación:



FICHA 91

INAH INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE BIENES CULTURALES MUEBLES E INMUEBLES POR DESTINO		
	Folio	07
	No. De catalogo	-
	No. De registro	-
	No. Derivado	-

Entidad Federativa	Puebla
Municipio	Tepatlán
Localidad	San Felipe Tepatlán
Tipo de inmueble	Templo
Dirección	-
Número	-
Colonia	-
Diócesis	Arzobispado de Puebla
Templo	Iglesia de San Miguel Arcángel
Custodio eclesiástico	Francisco Juárez Diego
Custodio civil	Jesús Aparicio Hernández

Tema	Religioso
Tipo de objeto	Escultura
Nombre de la pieza	San Miguel Arcángel
Autor	-
Técnica de manufactura	Talla
Materia prima	Madera y hierro
Época	S. XVIII
Periodo	Colonial
Fecha	-
Dimensiones: Ancho	50 cm.
Largo	95.5 cm.

Descripción:

La imagen está tallada en madera con aditamentos en hierro. Viste traje de guerra en color verde, azul y rojo. Sobre su cabeza lleva un casco y en su mano derecha tiene una espada y con la izquierda sostiene una balanza. Sus alas son doradas y sus calzas son negras, está pisando sobre una nube sostenida por querubines.

Estado de conservación	Bueno.
------------------------	--------

Características:

La escultura ha sido retocada, y lleva listones superpuestos.



Número de rollo/ Número de negativo: ISMJ07	Levantó: Ma. Guadalupe Huerta M.
Fecha	5 de julio del 2005
Observaciones:	-
Ubicación al interior del inmueble:	Al fondo y a la izquierda del nicho principal.

Croquis de ubicación:

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Plata, M. (1996). "Técnicas de la pintura colonial". En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina, pp. 219-221.
- Álvarez Rodríguez, M. V. (2006). "Los Ángeles Arcabuceros de Calamarca". Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Areopagita, D. (1995). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Ed. Teodoro H. Martín-Lunas.
- Aracil Varón, B. (1999). *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzani Editora.
- Baez Macías, E. (1979). *El arcángel San Miguel*. México: UNAM.
- Biblia de Jerusalén: Nueva edición revisada y aumentada*. (1998). Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer.
- Baudot, G. (2004). "Los modelos históricos de una sociedad mestiza en México: la reescritura del pasado precolombino". En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM.
- _____. "Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños". En *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM.
- Belmonte, M. (2003). *Diccionario de mitología*. Madrid: Diana.
- Biedermann, H. (2009). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Paidós.

- Brennan, R., O.P. y Colaboradores. (1986). *Ensayos sobre el tomismo*. Madrid: Colección Jordán.
- Burke, M. (1992). *Pintura y escultura en Nueva España*. México: Azabache.
- Cabral Pérez, I. (1995). *Los símbolos cristianos*. México: Trillas.
- Carmona Muela, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. España: Ediciones Itsmo.
- Casaseca Casaseca, A. (1989). *Pintura cuzqueña en el Museo de Salamanca*. Valladolid: Monografías del Museo de Salamanca.
- _____. (1990). “Arte colonial en Salamanca”. *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Valladolid.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.
- Ciancas, M. E. (1974). *El arte en las iglesias de Cholula*. México: SEP/Setentas.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- Códice Florentino. (1979). *Reproducción facsimilar*. México: Secretaría de Gobernación.
- Contreras, C. y M. A. Cuenya. (2007). *Puebla de los Ángeles: historia de una ciudad novohispana*. Puebla: BUAP.
- Commons, A. (1971). *Geografía de las diversas territoriales del estado de Puebla*. México. UNAM.
- Corbin, H. (1995). *Avicena y el relato visionario*. Barcelona: Paidós Orientalia.
- Cortés, H. (1877). *Cartas de relación*. Madrid: Rivaneyra.
- Cruz de Arteaga y Falguera, C. (1992). *Una mitra entre dos mundos: la de don Juan de Palafox y Mendoza*. Puebla: Gobierno del Estado.
- Cruzvillegas, R. (1992). *Identidad y Cultura*. México: UAM.

- Denzinger, E. (1963). *El Magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Editorial Herder.
- Díaz del Castillo, B. (1960). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Durant, W. (1952). *Nuestra Herencia Oriental*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Duston, A., O.P., y Nesselrath, A. (1998). *The invisible made visible: Angels from the Vatican*. Alexandria, Virginia: Art Services International.
- Echeverría, B. (1999). *La modernidad de lo barroco*. México: Editorial Era.
- Fernando Roig, J. (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- Fernández de Echeverría y Veytía, M. (1992). *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado.
- Fernández López, J. (2002). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. España: Universidad de Sevilla.
- Franco, F. (1976). *Indonimia geográfica del Estado de Puebla*. Puebla: Talleres Gráficos de la Nación.
- Fray Toribio de Benavente Motolinía. (1985). *Historia de los indios de Nueva España*. Madrid: Castalia.
- Fuentes, C. (2000). *Presentación de los videos titulados “Florecimiento del barroco y esplendor de la forma”*. México: CONACULTA y TELEVISA, (Serie titulada “El alma de México”).
- Fundación Santillana y Unión Latina. (1996). *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- Gallego de Miguel, A. (1975). *Museo de Bellas Artes: Salamanca*. Salamanca: Museo de Salamanca.

- Gil Albarracín, A. (2006). "Las órdenes mendicantes y su misión en América." En *Scripta Nova. Revista de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gisbert, T. (1996). "El elemento indígena en el arte colonial". En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- Godwin, M. (1996). *Ángeles una especie en peligro de extinción*. México: Océano.
- Gómez de Liaño, I. (2001). *Athanasius Kircher: Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Gozzelino, G. (2006). *Ángeles y demonios: Las criaturas invisibles y las vicisitudes humanas*. Bogotá: San Pablo.
- Grosso, J. C. y Caravaglia, J. (1996). *La región de Puebla y la economía novohispana*. México: Instituto Mora y BUAP.
- Gruzinski, S. (1999). *El pensamiento mestizo*. España: Editorial Paidós.
- Hatje, U. (2005). *Historia de los estilos artísticos: Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *La utopía de América, la América española y su originalidad*, México: UNAM.
- Hennecke, E. (1924). *Apócrifos del Nuevo Testamento*. Tübingen: Ed. Tübingen.
- Hirschberg, J. (2006). "La fundación de Puebla de los Ángeles. Mito y realidad". En Contreras, C. y M. A. Cuenya (Ed.), *Ángeles y constructores. Mitos y realidades en la historia colonial de Puebla (Siglos XVI-XVII)*. México: BUAP.
- Jáuregui, A. y Siracusano, G. (2000). *Tarea de Diez Años*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

- Kubler, G. (1992). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: FCE.
- León Portilla, M. (1996). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM.
- Licon Valencia, E. (2003). “Evocaciones sobre la Ciudad de Puebla”. En *Graffylia*. Puebla: BUAP.
- Lomelí Vanegas, L. (2001). *Breve historia de Puebla*. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica.
- Los Evangelios Apócrifos*. (1963). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- McDannell, C. y Lang, B. (2001). *Historia del Cielo*. España: Taurus, Alfaguara.
- Mancinelli, F., Colalucci, G. y Okamura, T. (2000). *El juicio final: la obra y su restauración*. Italia: NEREA.
- Maquívar, M. C. (1993). *Ángeles y arcángeles*. México: Jilguero S.A. de C.V.
- Marañón Prior, C. (2009). “Iconografía Inmaculista en la serie de los Ángeles conservada en la ermita de Allende en Ezcaray”. En *Sans Soleil de Arte*. España: CEISS, Universidad del País Vasco, pp.27-28.
- Martí, J. (1989). “Madre América”. *Discurso pronunciado en la Sociedad Literaria Hispanoamericana, Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Martínez del Sobral y Campa, M. (2009). *Los convenios franciscanos poblanos y el número de oro*. México: Gobierno del Estado de Puebla/INAH, SEP.
- Maza, F. (1964). *Cristóbal de Villalpando*. México: INAH.
- _____. *Páginas de arte y de historia*. México: INAH.
- Merino Urrutia, J. (1958). “Los ángeles de la ermita de Allende, en Ezcaray”. En *Archivo Español de Arte*, Vol. XXXI. Madrid, pp. 247-251.

- Merlo Juárez, E. y Quintanilla Fernández, J. A. (2000). *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles (Tomo I y II)*. Puebla: Litografía Magno.
- Merlo, E., Pavón, M. y Quintana, J. (1991). *Basílica Catedral de Puebla de los Ángeles*. Puebla: UPAEP.
- Merlo Juárez, E. y Vergara, S. (2006). *Ruta de conventos franciscanos*. Puebla: Centro Regional INAH/SEP/Junta de mejoras del municipio de Puebla.
- Mesa, J. y Gisbert, T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña (Tomo I)*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda.
- Mesa, J. y Gisbert, T. (1996). “Ángeles y Arcángeles”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- _____. (1996). “Los Ángeles de Calamarca”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- _____. (1996). “Los Ángeles y el mundo indígena”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- Monreal y Tejada, L. (1999). *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud.
- Morales y Marín, J. L. (1986). *Diccionario de iconología y símbolos cristianos*. España: Taurus.
- Moreno Alcalde, M. (1995). *Museo de Salamanca: Sección de Bellas Artes*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Mota Padilla, M. (1973). *Conquista del reino de la Nueva Galicia de la América Septentrional 1742*. Guadalajara: Instituto de Antropología e Historia de Guadalajara.

- Mounce, R. H. (2007). *Comentario al libro del Apocalipsis*. España: Colección teológica contemporánea, CLIE.
- Mujica Pinilla, R. (1992). *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Museo de Salamanca. (2012). “Ángeles Arcabuceros”. Salamanca: Museo de Salamanca.
- Nieremberg, J. E. (1643). *De la devoción y patrocinio de San Miguel*. Madrid: María de Quiñones.
- Nigel Byam, C. (1968). *Los señoríos independientes del imperio azteca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pizarro Gómez, F. (2003). “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino”. En *Actas del II Congreso Internacional de Barroco*. Universidad de Porto (Portugal).
- Pommier, E. (1996). “Los Ángeles, del Génesis a Bossuet”. En *El Retorno de los Ángeles: Barroco de las Cumbres en Bolivia*. Catálogo de Exposición. La Paz: Unión Latina.
- Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Réau, L. (1999). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. España: Ediciones del Serbal.
- Reyes García, C. (1970). *Índice y extractos de los protocolos de la Notaría de Cholula 1590-1600*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rendón Garcini, R. (1996). *Breve historia de Tlaxcala*. México: F.C.E.
- Rivera Domínguez, L. (1992). “Transacción ontológica entre el Diablo y Quetzalcóatl. Análisis de una narración popular de Cholula”. En Segundo Coloquio (Ed), *Balances y perspectivas de las investigaciones sobre Puebla. Memorias*. Puebla: Comisión Puebla V Centenario.

- Ricard, R. (1986). *La conquista espiritual de México*. México: F.C.E.
- Roob, A. (2001). *Alquimia y Mística*. Italia: Taschen.
- Rosette H., M. (1990). *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles (Tomo I)*. México: Edición cooperativa entre el Gobierno del Estado de Puebla, CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Rubial García, A. (2010). *La violencia de los santos en Nueva España*. [En línea]. <<http://cem.revues.org/index4092.html>> [2010, enero 1].
- Sagrada Biblia*. (1984). México: Cumbre.
- Schenone, H. (1983). *Historia General del Arte en la Argentina (Tomo II)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Serrano Simarro, A. (1970). *Diccionario de Símbolos*. Lima: Universo.
- Spitta, S. (1995). *Between Two Waters: Narratives of Transculturation*. Houston, Texas: Rice University Press.
- Tomás de Aquino. (1980). *Compendio Teológico*. Madrid: Ediciones RIALP.
- _____. (2001). *Suma de Teología (Tomo I)*. Madrid: BAC.
- Toussaint, M. (1990). *Pintura colonial en México*. México: UNAM, Instituto de investigaciones estéticas.
- Universidad Autónoma de Puebla. (1987). *Puebla de la Colonia a la Revolución*. Puebla: UAP.
- Un Tesoro en Vasija de Barro, Ángeles Arcabuceros Casabindo y Uquía. (2004). Consultado el 21 de febrero de 2012, Prelatura de Humahuaca, Departamento de Bienes y Arte Sacro, <http://www.huhuhuy.com.ar>
- Uribe Jaramillo, Mons. (2010). *Ángeles y demonios*, Colombia: Litodosmil.
- Vizcaíno Villanueva, M. (2008). *La mujer en las Artes (vol. II)*. Madrid: CEU.

Zavala, S. y Casteló, M. (1973). *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*. México: FCE..

_____. (1988). *Las instituciones jurídicas en la conquista de América*. México: Porrúa.

